

Hochschule für Musik Detmold  
Institut für Musikvermittlung  
TMC 60010 Masterarbeit  
Betreuerin: Prof. Dr. Kerstin Unseld

# **„Musik wie sie will“?**

## **Überlegungen zur Körperlichkeit erwachsener Rezipient/innen in klassischen Konzertformaten**

Wiebke Sophie Elisabeth Rademacher  
Boisseréestr. 8  
50674 Köln  
Master: Musikvermittlung/Musikmanagement, 5. Fachsemester  
Abgabe: 31. März 2015

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2 Neurowissenschaftliche Zugänge</b>	<b>8</b>
2.1 Musik und die Vorstellung von Bewegung. . . . .	8
2.2 Spiegelneuronen – Musik und (E-)motion . . . . .	12
2.3 Relevanz für die Musikvermittlung . . . . .	17
<b>3 Historiographische Zugänge</b>	<b>23</b>
3.1 Körperlichkeit und Musikhören als historiographischer Gegenstand. . .	23
3.2 Die Erfindung des Zuhörens . . . . .	26
3.3 Relevanz für die Musikvermittlung . . . . .	32
<b>4 Vergleichende Zugänge</b>	<b>39</b>
4.1 Körperlichkeit und Musikhören als Gegenstand des Vergleichs . . . . .	39
4.2 Zwei Kontrastfolien . . . . .	43
4.2.1 Popmusikforschung und Musikvermittlung. . . . .	43
4.2.2 Musik-/Konzertpädagogik und Musikvermittlung. . . . .	49
<b>5. Schlussgedanken</b>	<b>56</b>
<b>Verzeichnis zitierter Literatur/Quellen</b>	<b>62</b>
<b>Verzeichnis zitierter Internetquellen</b>	<b>68</b>
<b>Erklärung zur wissenschaftlichen Redlichkeit</b>	<b>73</b>

# 1. Einleitung\*

Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, daß ‚Geist‘, ‚Seele‘ oder ‚Intellekt‘ Worte sind, die körperliche Prozesse benennen. [...] Beim Musikhören wird der Körper Musik, und zwar entspricht seine jeweilige Körperstellung in ihrer internen Spannung eben jener Musik, die er im Begriff ist zu empfangen. Und er kann diese Stellung einnehmen, weil er auf äußerst komplexe Art dazu eingestellt ist, im Pathos dieser Musik mitzuschwingen.<sup>1</sup>

Der Umstand, den Medienphilosoph und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser hier in poetische Worte kleidet, scheint intuitiv direkt nachvollziehbar: Musik ist körperliche Bewegung – Musik ‚bewegt‘ (vgl. auch die Etymologie von ‚Emotion‘, lat. *emovere*: sich herausbewegen). Es sind Bewegungen der Hände auf Tasten, Klappen, Saiten und Membranen oder Schwingungen der Stimmbänder, die Klänge auslösen. Es sind windende, wiegende Bewegungen, die die Hörenden vor Augen haben, wenn sie Musiker/innen auf der Bühne beobachten. Dirigent/innen halten durch körperliche Gesten einen Orchesterapparat zusammen, mehr noch, ihre Gesten werden als verkörperlichte Musik, als „theatrical display of gestural semiotics“<sup>2</sup> gedeutet.<sup>3</sup>

Körperlichkeit spielt jedoch nicht nur bei Musiker/innen eine zentrale Rolle: Auch der Prozess des Hörens, der im Fokus dieser Arbeit stehen wird, ist im engeren wie im

---

\* Mein herzlicher Dank gilt Rie Asano, Frank Hentschel, Jonas Löffler, René Michaelsen, Sebastian Rappen, Maria Reich, Kerstin Unseld, Jana Weißenfeld, sowie meiner Familie für hilfreiche Hinweise, kritische Nachfragen und seelischen Beistand im Entstehungsprozess dieser Arbeit.

1 Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1991, S. 199–200.

2 Holly Mathieson: *Embodying Music. The Visuality of Three Iconic Conductors in London, 1840–1940*, unveröffentlichte Dissertation, Universität von Otago, Dunedin 2010, S. 94, URL: [<https://ourarchive.otago.ac.nz/bitstream/handle/10523/461/full%20thesis%2011282010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>], zuletzt eingesehen am 9. Februar 2015.

3 Zur besonderen Bedeutung der Körperlichkeit von Dirigent/innen vgl. auch Florian Henri Besthorn, Arne Stollberg, Jana Weißenfeld: *Dirigentenbilder. Musikalische Gesten – Verkörperte Musik*, Basel 2015 (im Druck). Ich danke herzlich den Herausgeber/innen für die Möglichkeit der vorzeitigen Einsichtnahme in die Manuskripte.

weiteren Sinne untrennbar mit Bewegung verknüpft. Schallwellen bringen die Haarzellen in der Cochlea des menschlichen Innenohres zum schwingen, eingängige Rhythmen transformieren sich wie von Geisterhand in mittippende Zehen, die Vibrationen lauter Klänge sind in der Magengrube zu spüren, spätromantische Englischhornsoli verwandeln sich in Gänsehaut, energetische Musiken laden zum Tanzen ein, etc. Der Körper dient als ‚Vermittler‘ der Musik. Er ist Kommunikationsorgan zwischen hörenden und musizierenden Menschen und Musik. Eine Veränderung der Sitzsituation und Bewegungsfreiheit während des Hörens hat somit unmittelbar Einfluss auf den Rezeptionsvorgang und auf die Rezeptionshaltung.<sup>4</sup>

Diesen Umstand machen sich viele ambitionierte Festivals und Konzertveranstalter bei der Entwicklung neuer Konzertformate zunutze. Neue Räume, neue Sitzsituationen und Hybride aus Klassik- und Popkonzertkultur versprechen auch körperlich eine neue Form der Aufmerksamkeit und damit eine ‚Auratisierung‘ des Konzerts.<sup>5</sup> Während klassische Philharmoniegebäude ganz bewusst eine spezifische körperliche Form der Aufmerksamkeit forcieren, die nur sehr schwer durchbrochen werden kann, bieten unkonventionelle Räume neue körperliche Erlebnisformen.<sup>6</sup> Nicht zuletzt deshalb wird im Musikvermittlungsdiskurs dem Schritt raus aus den klassischen Konzerthäusern äußerst große Bedeutung beigemessen.<sup>7</sup>

---

4 Michael Kugler klassifiziert: *Bewegungen bei der Produktion von Musik*: 1.1 Klangerzeugende Bewegungen; 1.2 Mitbewegungen; 1.3 Dirigieren. *Bewegungen bei der Rezeption von Musik*: 2.1 Außenbewegungen; 2.2 Innenbewegungen. Ders.: „Bewegung und Musik“, in: *Kompendium der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel 1995, S. 223–240, hier: S. 224.

5 Zahlreiche Beispiele aus der Praxis in Simone Heilgendorff: „Neue Live-Kulturen der westlichen Kunstmusik: Für eine Rezeption musikalischer Interpretationen mit Körper und Ort“, in: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*, hg. von Gerhard Gensch, Eva Maria Stöckler und Peter Tschmuck, Wiesbaden 2009, S. 109–137; Christa Brüstle: Kap. „Wandelkonzerte und Klangsituationen – Aktivierung des Publikums“, in: *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 73), Stuttgart 2013.

6 Zum Zusammenhang zwischen Konzertstätte und Aufmerksamkeitslenkung vgl. auch Martin Tröndle: „Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur“, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von dems., 2., erw. Ausgabe, Bielefeld 2011, S. 21–44; Matthias Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“, in: ebd., S. 143–151.

7 Dies spiegelt sich unter anderem in der großen Dichte von Tagungen, die sich mit der Frage nach Räumen befassen, exemplarisch seien die Tagungen „Räume für Musik – Musik für Räume“ (im Rahmen der OWL-Biennale 2014 in Detmold), „Raum.Klang – Klang.Raum“ anlässlich der Verleihung des YEAH Awards 2013 (URL: [<http://www.yeah-festival.de/files/downloads/Programm%20Konferenz%20Raum.Klang%20-%20Klang.Raum.pdf>], zuletzt eingesehen am 9. Februar 2015) sowie „Heimvorteil“ (Jahres-

So relevant die Frage nach Körperlichkeit bei der Musikrezeption für den Bereich der Musikvermittlung ist, so schwer scheint sie theoretisch zu fassen, spielen doch ganz unterschiedliche Dimensionen eine maßgebliche Rolle: Was passiert eigentlich im Gehirn/Körper auf dem langen Weg zwischen Klangsignal und Emotion/körperlicher Bewegung? Inwiefern beeinflussen sozial erlernte Codes bzw. der Habitus im Bourdieuschen Sinne unsere körperlichen Reaktionen beim Musikhören?<sup>8</sup> Wie prägen die historischen und politischen Rahmenbedingungen die Konzertrituale? Die Liste der Fragen ließe sich beliebig fortspinnen.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Akteure des Musikvermittlungsdiskurses im Angesicht dieser weitreichenden und strittigen Fragen mit einem Rückzug ins Vertraute reagieren. Studiert man die Programme und Tagungsberichte großer und renommierter Kulturinstitutionen, wird offenbar, dass die Hauptstrategie zur Gewährleistung von Innovation, Wirtschaftlichkeit und Fortschritt in der Auseinandersetzung mit der eigenen Szene und sog. *best practice* Beispielen liegt.

Ein besonders sprechendes Beispiel dafür ist der Bericht der Tagung „Neues Schaffen statt copy & paste“ der Heidelberg Music Conference 2014.<sup>9</sup> Ziel war es, unterstützt von der „Gesellschaft für innovative Marktforschung“ und der „Popakademie Baden-Württemberg“ eine Vision für Konzerte/Festivals 2025 zu entwerfen. Dabei sollten die jungen Visionäre der Szene von den erfahrenen Vertretern der Klassikbranche lernen und umgekehrt. Ergebnis der Diskussionen und Workshops waren neue Formatideen, die nicht unoriginell, jedoch recht nah an bereits existierenden Formaten waren.<sup>10</sup>

Und auch eine kürzlich erschienene Publikation von Julia H. Schröder *Zur Position der Musikhörenden. Konzeption ästhetischer Erfahrung im Konzert* bietet trotz des

---

tagung des Musiklands Niedersachsen 2014, URL: [<http://www.musikland-niedersachsen.de/ressourcen/jahreskonferenz/>], zuletzt eingesehen am 9. Februar 2015) genannt. Zur Thematik allgemein vgl. auch Volker Kirchberg: „Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un)-Gewöhnlichkeit“, in: *Das Konzert* (wie Anm. 6), S. 183–200.

8 Die kulturelle Praxis des Musikhörens wird in Bourdieus breit rezipierter und einflussreicher Monographie *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982 (org. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979) intensiv diskutiert.

9 Sebastian Klein, Benjamin Dennig: „Klassik-Konzerte 2025. Forschungsbericht 3.12.2014“, URL: [[http://www.g-i-m.com/fileadmin/user\\_upload/Konzert2025\\_Short.pdf](http://www.g-i-m.com/fileadmin/user_upload/Konzert2025_Short.pdf)], zuletzt eingesehen am 9. Februar 2015.

10 Ebd., S. 10–14.

vielversprechenden Titels kaum mehr als eine kommentierte Übersicht über ‚immersive‘, innovative Konzertformate in Berlin.<sup>11</sup> Zwar bieten Ansätze wie diese unmittelbare Inspirationen für und Transferierungsmöglichkeiten auf den eigenen Festival- oder Konzertbetrieb, tiefere theoretische Auseinandersetzung und grundlegende Überlegungen finden allerdings nicht statt. Als Besucherin solcher Tagungen und als junge Kulturschaffende entsteht das Gefühl eines Missverhältnisses zwischen der Größe der momentan innerhalb der Musikvermittlungsszene virulenten Fragen (sei es *Raum*, *Innovation*, *Körper* oder *Medien*) und den gewählten methodischen Reflexionsansätzen.

Denn: je kleiner die Szene, äquivalent zur *scientific community*,<sup>12</sup> desto größer die Gefahr der Trägheit, Modeabhängigkeit und Beliebigkeit. Innerhalb kleiner, geschlossener Szenen entsteht leicht ein Prozess des Um-sich-Kreisens, den Thomas S. Kuhn als ‚Normalwissenschaft‘ bezeichnet. Er definiert sie als:

[...] Forschung, die fest auf einer oder mehreren wissenschaftlichen Leistungen der Vergangenheit beruht, Leistungen, die von einer bestimmten wissenschaftlichen Gemeinschaft eine Zeitlang als Grundlage für ihre weitere Arbeit anerkannt werden. [...] Die normale Wissenschaft besteht in der Verwirklichung jener Verheißung [auf Erfolg], einer Verwirklichung, die durch Erweiterung der Kenntnis der vom Paradigma als besonders aufschlußreich dargestellten Fakten, durch Verbesserung des Zusammenspiels dieser Fakten mit den Voraussetzungen des Paradigmas sowie durch weitere Artikulierung des Paradigmas herbeigeführt wird.<sup>13</sup>

Im Musikvermittlungsjargon hieße das *best practice*. Laut Kuhn kann innerhalb dieser Normalwissenschaft und innerhalb eines Paradigmas notwendigerweise nichts wesentlich Neues entstehen.<sup>14</sup> Folgt man dieser Argumentation, bedeutete dies für die Musikvermittlung, dass eine Erweiterung der Methoden, Blickwinkel und Denkstrukturen und das Vertrauen auf junge, vom Paradigma weniger beeinflusste Wissenschaftler/Kulturschaffende<sup>15</sup>, einen Paradigmenwechsel und damit eine nachhaltige Erneuerung des Kulturbetriebs sehr begünstigen, wenn nicht sogar erst ermöglichen würde<sup>16</sup> – ein gleichsam

---

11 Dies zeigt sich allein schon daran, dass das Schlusskapitel nur knapp 1,5 Seiten lang ist, auch reflektierende Zwischenkapitel sind, wenn überhaupt vorhanden, sehr kurz und oberflächlich. Julia H. Schröder: *Zur Position der Musikhörenden. Konzeption ästhetischer Erfahrung im Konzert*, Hofheim 2014.

12 Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main 1976, S. 25, 38.

13 Ebd., S. 25.

14 Ebd. S. 109–110.

15 Ebd., S. 162.

16 Eine solche ist beispielsweise im Bericht der Heidelberger Konferenz klar als Ziel formuliert, Klein und Dennig: „Klassik-Konzerte 2025“ (wie Anm. 9), S. 15.

attraktiver wie provokanter Ansatz.

Diesen am Beispiel der Körperlichkeit erwachsener Rezipient/innen zu erproben soll Ziel dieser Arbeit sein. Unterschiedliche disziplinäre Zugänge zur Frage nach dem Zusammenhang zwischen Musikrezeption und Körper sollen mit musikvermittlerischem Fokus befragt werden. Was kann die Musikvermittlung von der Neurowissenschaft, der Musikhistoriographie, der Popmusikforschung oder der Musikpädagogik lernen? Wie stellen sich diese Disziplinen denselben Fragen und mit welchen Methoden? Wie können ihre Ergebnisse für den Kulturbetrieb nutzbar gemacht werden? Ganz bewusst wird ein sehr breiter Fokus gewählt.<sup>17</sup> Die Abkehr von theoretischer Auseinandersetzung und das Beharren auf der Praxisrelevanz kann, so inspirierend es oft ist, auch die Augen vor neuen, in einem sekundären Schritt wieder praxisrelevanten Erkenntnissen verschließen.

Im ersten Schritt richtet sich der Fokus auf aktuelle neurowissenschaftliche Forschung (Kap. 2). Nicht nur die Gründung des „Brain and Creativity Institute“ (2006) und des „Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik“ in Frankfurt (2014) legen Zeugnis über das große Interesse neurowissenschaftlicher Forschung an den kognitiven, emotionalen und neuronalen Vorgängen der Musikrezeption im Konzertsaal ab.<sup>18</sup>

Neurowissenschaftliche Ansätze sind für die musikalische Emotionsforschung von entscheidender theoretischer Bedeutung, und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen: Zum einen sind alle körperlichen und mentalen Prozesse im zentralen Nervensystem repräsentiert, und psychische und körperliche Reaktionen auf Musik sind ursächlich mit neuronalen Vorgängen im zentralen Nervensystem verknüpft.<sup>19</sup>

Ausgangspunkt für meine Überlegungen sind Studien, in denen argumentiert wird, dass die Vermittlung von Emotionen über Musik – äquivalent zur Sprache oder körperlicher Kommunikation – über ein Spiegelneuronen-System funktioniert.<sup>20</sup> Genauer: beim Hören von Musik werden im prämotorischen Kortex Bewegungen geplant, ohne, dass sie

---

17 Auch eine Differenzierung zwischen Kammermusik-/ und Sinfoniekonzerten erscheint mir für meine Frage nicht sachdienlich. Die Frage nach einer solchen könnte sich eher nach einer allgemeinen Erörterung der Beziehung von Körperlichkeit/Musikrezeption anschließen.

18 Antonio und Hanna Damasio, University of Southern California, vgl. URL: [<http://dornsife.usc.edu/bci/our-mission/>] sowie URL: [<http://www.aesthetics.mpg.de/>]. Die Institute verfügen bereits bzw. planen die Installation modernster Technik zu Forschungen im Konzertsaal.

19 Gunter Kreutz: Art. „Musik und Emotion“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek 2008, S. 548–572, hier: S. 552.

20 Vor allem: Istvan Molnar-Szakacs und Katie Overy: „Music and mirror neurons: from motion to ‚emotion‘“, in: *Social Cognitive & Affective Neuroscience* 1 (2006), S. 235–241.

tatsächlich ausgeführt werden. Erst diese „Spiegelung“ von Bewegung ermöglicht uns, Musik emotional wahrzunehmen und zu deuten. Diese Wahrnehmungsprozesse können durch Stellschrauben in der Konzertgestaltung/Vorbereitung direkt beeinflusst werden. Wie die Nutzung dieses Wissens konkret aussehen könnte, möchte ich zum Abschluss dieses Kapitels formulieren.

In einem zweiten Schritt sollen historiographische Forschungen zur Entstehung des Konzertwesens im 19. Jahrhundert bezogen auf die Frage nach Musikrezeption und Körperlichkeit für den heutigen Konzertbetrieb nutzbar gemacht werden (Kap. 3). Inzwischen liegen zahlreiche bestens recherchierte und intelligente Analysen zu den Entstehungskontexten und politischen Hintergründen der Etablierung bestimmter Konzertrituale vor, die bis heute den Konzertbetrieb prägen.<sup>21</sup> Wie auf der Grundlage des Wissens um diese Entstehungskontexte eine historisch informierte Musikrezeptionspraxis aussehen könnte, ist Thema dieses zweiten Abschnitts.

In einem letzten Schritt werden die Rituale des klassischen Konzertbetriebs mit den Ritualen anderer gegenwärtiger Konzertformen verglichen (Kap. 4). Als Kontrastfolien dienen einerseits Pop-/Rockkonzerte, andererseits Kinderkonzerte. Ziel ist es zu zeigen, dass die Dichotomien zwischen diesen Genres/Formaten oft kleiner sind, als man auf den ersten Blick glauben würde. Vergleichend werden die ästhetischen Ziele und die konzeptionellen Reaktionen/Methoden<sup>22</sup> dieser unterschiedlichen Konzertformen untersucht. Wiederum steht die Frage nach der Nutzbarmachung der Erkenntnisse für den Musikvermittlungsbereich im Fokus.

Es mag der Eindruck eines gewissen Ungleichgewichts zwischen der Größe der Problematik und dem Umfang einer Masterarbeit entstehen. Weil es jedoch im Berufsalltag von Musikvermittler/innen oder auf besagten Tagungen ebenfalls an Diskussionsräumen für solche Thematiken und theoretischen Ansätze mangelt und ein wirklicher wissen-

---

21 Unter anderem: Tröndle (Hrsg.): *Das Konzert* (wie Anm. 6); Ders.: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb. Ein Handbuch für Kulturschaffende*, 2. komplett überarb. Aufl., Bielefeld 2012, S. 21–40; Sven Oliver Müller: *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014.

22 Dabei vor allem Roland Hafen: „Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten“, in: *Handbuch Jugend und Musik*, hg. von Dieter Baacke, Opladen 1997, S. 369–382 und Barbara Stiller: *Barbara Stiller: Erlebnisraum Konzert. Prozesse der Musikvermittlung in Konzerten für Kinder* (= ConBrio Fachbuch 13), Regensburg 2008.



schaftlicher Diskurs über Fragen der Musikvermittlung bisher noch ein Desiderat darstellt, möchte ich diese Arbeit ganz bewusst als Experimentierfeld nutzen, um zu eruieren wie die Musikvermittlung zur Frage der Körperlichkeit von Rezipientinnen von den Ansätzen anderer Wissenschaften/Methoden profitieren könnte. Durch meine Studienbiographie zwischen künstlerischer, wissenschaftlicher und praxisorientierter Auseinandersetzung mit Musik wurde mir immer wieder offenbar, dass die interdisziplinären Potenziale für eigentlich verwandte Fragen noch nicht hinreichend genutzt werden. Gerade für die Frage nach Körperlichkeit und Musikwahrnehmung aber, die für das Verständnis und die Gestaltung von klassischen Konzerten virulent und aktuell intensiv diskutiert ist, birgt ein interdisziplinärer Ansatz großes Erkenntnispotenzial. Mehr noch: erst im Austausch zwischen den Disziplinen – so glaube ich – können nachhaltige und innovative Ansätze für den Konzertbetrieb entstehen. Wie alle Experimente birgt der Ansatz die Möglichkeit des Scheiterns, aber er birgt ebenfalls das Potenzial Synergieeffekte zu erzeugen. Auf der Heidelberger Konferenz wurde konstatiert, es fehle dem Kulturbetrieb an „Mut zu Scheitern und Risiko“, die „Inspiration durch Kooperation“ werde nicht ausreichend wahrgenommen. Diese schlaglichtartigen Thesen möchte ich im Rahmen meiner Masterarbeit wörtlich nehmen.

## 2. Neurowissenschaftliche Zugänge

### 2.1 Musik und die Vorstellung von Bewegung

Das Hören von Musik ist „one of the most complex and demanding cognitive challenges that the human mind can undertake“.<sup>23</sup> So sind die neuronalen Prozesse, die auf dem Weg der akustischen Informationen (Luftdruckschwankungen) über das Innenohr, den Hirnstamm und Thalamus in den auditorischen Kortex vor sich gehen, für Fachfremde kaum zu durchschauen.<sup>24</sup> Und selbst die neurowissenschaftliche Forschung zum (Musik-) Hören steckt – vor allem im Vergleich zur Forschung zu visuellen Vorgängen – noch „in its infancy“.<sup>25</sup> Welche Areale im Gehirn sind beim Hören von Musik aktiv? Wo und wie werden aus Schallwellen Emotionen? Inwiefern unterscheidet sich Musikwahrnehmung von Sprach-/Bewegungswahrnehmung? All dies sind Fragen, die im Forschungsdiskurs intensiv thematisiert werden, jedoch bisher nur fragmentarisch beantwortet werden können. Und auch die Frage nach Musikwahrnehmung und Bewegung lässt noch viele Fragen offen, wie Heiner Gembris in einer Reflexion über die wissenschaftlichen Entwicklungen in der Rezeptionsforschung bedauert:

Einer der wichtigsten Aspekte der Musik und der Musikrezeption ist der Aspekt der Bewegung und Mitbewegung. Trotz verschiedenster und konträrer Auffassungen über Musik und ihre Rezeption sind sich die unterschiedlichsten Autoren, vom Anfang bis hin zur zeitgenössischen Rezeptionsforschung, in einem Punkt einig: nämlich in der Auffassung, daß Musik Bewegung sei und daß

---

23 Robert J. Zatorre, Joyce L. Chen und Virginia B. Penhune: „When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production“, in: *Neuroscience* 8 (Juli 2007), S. 547–558, hier: 547.

24 Einen guten ersten Überblick über die komplexen Prozesse bietet Eugen B. Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs*, 7. Aufl., Berlin 2008, S. 267–290.

25 Petr Janata und Scott T. Grafton: „Swinging in the brain: shared neural substrates for behaviors related to sequencing and music“, in: *Nature Neuroscience* 6/7 (Juli 2003), S. 682–687, hier: S. 682; zum Forschungsstand vgl. auch Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie* (wie Anm. 24), S. 280.

Mitbewegungen des Hörers bei der Rezeption eine wichtige Rolle spielen. Merkwürdigerweise ist gerade die Rolle und Bedeutung der sensomotorischen und bewegungsdynamischen Aspekte der Musikrezeption bislang äußerst mangelhaft erforscht.<sup>26</sup>

Doch schon ein Blick in die bisher erforschten grundlegenden und weitgehend gesicherten Erkenntnisse der neurowissenschaftlichen Literatur eröffnet hochinteressante neue Perspektiven, die im Folgenden skizziert werden sollen:

Intuitiv nachvollziehbar ist, dass musikalische Reize Einfluss auf das hormonelle und vegetative Nervensystem und damit auf praktisch alle Organe haben. So beeinflussen sie z. B. Atmung, Blutdruck, Herzschlag, Stoffwechsel und Verdauung.<sup>27</sup> Diese Prozesse laufen subtil und meist unbewusst ab und sind sehr stark abhängig von der jeweiligen Musik. Für die Belange meiner Fragestellung viel interessanter ist allerdings, dass beim Hören von Musik neben dem auditorischen Kortex immer auch sog. prämotorische Areale im Gehirn aktiviert werden:

[...] a meta-review by Janata and Grafton (2003) demonstrated that even apparently ‚passive‘ listening to music tended to elicit activation in premotor regions of the brain concerned with planning for action, leading them to suggest that engagement with music is best conceived of as a perception-action cycle that necessarily involves, if not overt action, at least covert planning for action as an essential constituent of the experience. These findings do point in the direction of the notion that music, like language, is a mode of interacting with others.<sup>28</sup>

Der Ausgangspunkt der Autor/innen dieser Studie war, dass Menschen in der Lage sind ihre Bewegungen mit auditiven Reizen zu synchronisieren. Eine einfache Form wäre beispielsweise das Mittippen eines Fußes zu Musik, eine Komplexere das Tanzen zu Musik. Dieser (meist rhythmische) Synchronisationsprozess wird ‚entrainment‘ genannt.<sup>29</sup> Mittels bildgebender Verfahren konnte nun gezeigt werden, dass Menschen für diese Synchronisation prämotorische Areale im Gehirn nutzen. Diese Areale werden auch aktiviert,

---

26 Heiner Gembris: „100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft“, in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Bd. 14, hg. von Klaus-Ernst Behne, Günther Kleinen und Helga de la Motte-Haber, Göttingen [u. a.] 1999, S. 24–41, S. 37.

27 Vgl. hierzu: Stefan Koelsch und Erich Schröger: „Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikverarbeitung“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek 2008, S. 393–412, hier: S. 408–409.

28 Ian Cross: „The Evolutionary Basis of Meaning in Music: Some Neurological and Neuroscientific Implications“, in: *Neurology of Music*, hg. von F. Clifford Rose, London 2010, S. 1–15, hier: S. 6–7.

29 Vgl. hierzu einführend: Martin Clayton: „What is Entrainment? Definition and applications in musical research“, in: *Empirical Musicology Review* 7/1–2 (2012), S. 49–56.

wenn der Hörende gar keine aktive Bewegung ausübt, sondern nur scheinbar ‚passiv‘ zuhört. Erstaunlicherweise ist nicht einmal eine Schallquelle erforderlich, sondern die bloße Vorstellung einer Melodie aktiviert die besagten Hirnareale:<sup>30</sup>

Previous neuroimaging studies have consistently reported activity in the Supplementary Motor Area (SMA) and premotor areas, as well as in auditory cortices when non-musicians imagine hearing musical excerpts. Recruitment of the SMA and premotor areas is also reported when musicians are asked to imagine performing. These findings suggest that there are both motor and auditory components to musical imagery.<sup>31</sup>

Vereinfacht gesagt bedeutet das, dass wir immer, auch wenn wir starr auf einem Stuhl sitzen oder auf einer Untersuchungsliege liegen, beim Hören von Musik Bewegung planen.<sup>32</sup>

Daniel Levitin fasst zusammen:

The ancient connections between music and movement show up in the laboratory. Brain scans that I and my colleagues have performed make it clear that both the motor cortex and cerebellum – the parts of the brain responsible for initiating and coordinating movements – are active during music listening, even when people lie perfectly still.<sup>33</sup>

Die Intensität und Art dieser Bewegungsplanung, bzw. Hirnaktivität ist davon abhängig, wie gut wir die gehörte Musik kennen, ob sie symmetrisch strukturiert ist und ob wir als Musiker/innen selber in der Lage wären sie zu erzeugen. In einer Studie von Amir Lahav, Elliot Saltzman und Gottfried Schlaug<sup>34</sup> wurde musikalischen Laien beigebracht, eine einfache Melodie auf dem Keyboard zu spielen. Als die Proband/innen im Anschluss daran die gelernte Melodie vorgespielt bekamen, konnte eine deutlich stärkere Hirnaktivität im praemotorischen Areal nachgewiesen werden (Abb. 1a). Bei Musiker/innen, die gut mit einer Melodie vertraut waren, ist die Überschneidung der prämotorischen und auditiven Kortizes beim Spielen und Hören einer Melodie noch höher (Abb. 1b).<sup>35</sup>

30 Vgl. hierzu weiterführend: Robert J. Zatorre und Andrea Halpern: „Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex“, in: *Neuron* 47/7 (2005), S. 9–12.

31 Zatorre, Chen und Penhune: „When the brain plays music“ (wie Anm. 23), S. 552.

32 Vgl. hierzu auch Gunter Kreutz: „Musik ist innere Bewegung“. Ein Gespräch mit Prof. Dr. Gunter Kreutz“, in: *Television* 24/1(2011), S. 37–39, hier: S. 37. URL: [[http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/24\\_2011\\_1/Kreutz.pdf](http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/24_2011_1/Kreutz.pdf)], zuletzt eingesehen 27. November 2014.

33 Daniel J. Levitin: „Dancing in the Seats“, in: *The New York Times*, 26.10.2007, o. P.

34 Amir Lahav, Elliot Saltzman und Gottfried Schlaug: „Action Representation of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Acquired Actions“, in: *The Journal of Neuroscience* 27/2 (2007), S. 308–314.

35 Vgl. hierzu Marc Bangert [u. a.]: „Shared networks for auditory and motor processing in professional pianists: evidence from fMRI conjunction“, in: *Neuroimage* 30 (2006), S. 917–926.

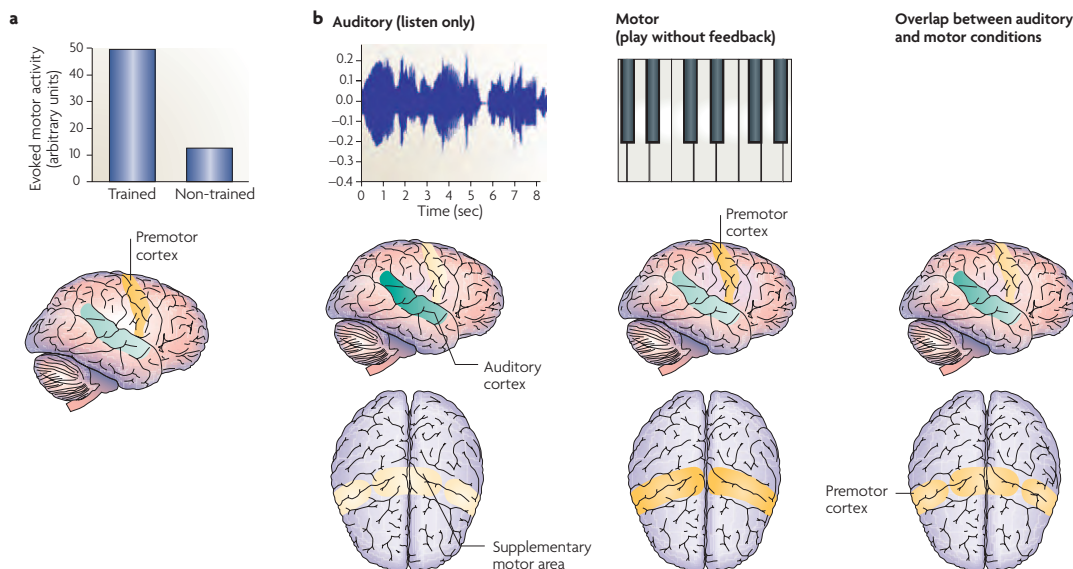


Abb. 1a (links): Abhängigkeit der praemotorischen Hirnaktivität von der Kenntnis des Tonbeispiels bei Laien und Abb. 1b (rechts): Überschneidungen der auditiven und praemotorischen Kortizes bei Musiker/innen<sup>36</sup>

In den Studien wurde also nachgewiesen, dass sowohl beim Musizieren, als auch beim Musikhören, als auch beim bloßen Denken an Melodien/Musik dieselben prämotorischen/bewegungsplanenden Areale im Gehirn aktiviert werden. Ian Cross merkt sehr berechtigt an, dass diese Studien vorwiegend von einem mitteleuropäischen Bild einer von „perception and action control“ geprägten Musikwahrnehmung ausgehen.<sup>37</sup> In vielen anderen kulturellen Kontexten sei eine stärker aktive und kollaborative Musikpraxis üblich und es ist anzunehmen, dass sich in solchen Kontexten die Verzahnung von auditorischen und motorischen Prozessen noch deutlich stärker nachweisen ließe.

Doch auch schon in den vorliegenden Studien wird deutlich: die Vorstellung einer rein passiven, „sowohl körperlich[en] als auch geistig[en] Ruhe“, wie sie August H. Hoffmann im *Galanterie-Büchlein* 1827 als einzig adäquate Form der Musikrezeption postulierte,<sup>38</sup> lässt sich mit den Vorgängen im Gehirn, wenn man aktuellen neurowissenschaftlichen Forschungen glauben schenkt, nur schwerlich überein bringen. Musikwahrnehmung

36 Die Grafik ist dem Aufsatz Zatorre, Chen und Penhune: „When the brain plays music“ (wie Anm. 23), S. 552 (dort Abb. 3) entnommen.

37 Vgl. Cross: „The Evolutionary Basis of Meaning in Music“, (wie Anm. 28), S. 2.

38 Karl A. H. Hoffmann: *Unentbehrliches Galanterie-Büchlein für angehende Elegants*, Mannheim 1827, S. 36–37.

ist untrennbar an Bewegung(splanung) gekoppelt:

Simply, music moves us. When music engages the human mind most strongly – when performers play music, or when listeners tap, dance, or sing along with music – the sensory experience of musical patterns is intimately coupled with action. Thus, music is an excellent example of a ‘perception-action cycle’ and may serve as a model system for understanding neural circuits and mechanisms engaged in sensorimotor coupling.<sup>39</sup>

## 2.2 Spiegelneuronen - Musik und (E-)motion

Der Befund, dass beim Hören von Musik auch die prämotorischen Areale im Gehirn aktiviert werden, verwundert zunächst, da sie beim Stillsitzen und Zuhören, beispielsweise in der Philharmonie, eigentlich nicht benötigt werden. Wieso werden auch bei Menschen, die selber gar nicht musizieren, Bewegungen geplant? Die Gründe dafür sind noch nicht abschließend erforscht, es gibt jedoch sehr interessante Erklärungsansätze. Der Ausgangspunkt dieser Ansätze ist die Idee, dass Musik als ein Kommunikationsmedium für Emotionen dienen kann.<sup>40</sup> Sie ist in der Lage, Emotionen, beispielsweise der Komponist/innen, der Interpret/innen, externer Dritter oder auch der Hörenden selber zu vermitteln oder zu verstärken. „People around the world use song and dance to tell stories, to conduct rituals, to teach children about their history and culture, to entertain and to relax. We relate to music spontaneously and effortlessly, and often with an emotional response.“<sup>41</sup>

Istvan Molnar-Szakacs und Katie Overy argumentieren, dass diese musikalische Kommunikation/Emotionsvermittlung, äquivalent zu Sprache oder körperlicher Kom-

39 Janata und Grafton: „Swinging in the brain“ (wie Anm. 25), S. 687.

40 Die Musikpsychologen Patrick N. Juslin und Daniel Västfjäll haben in ihrem Aufsatz „Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms“, in: *The Behavioral and brain sciences* 31/5 (2008), S. 559–575 sechs Mechanismen abgegrenzt, wie Musik Emotionen induzieren kann, um so die Wechselwirkung zwischen Musik und Emotion messbar zu machen. Die Wirkmechanismen sind: 1.) *brainstem reflex* (Hirnstamm-Reflexe, z. B. automatische Reaktion auf extrem laute Klänge); 2.) *evaluative conditioning* (Evaluative Konditionierung, z. B. Musikstücke, die oft im Kontext positiver Erlebnisse gehört wurden); 3.) *episodic memory* (Verankerung im episodischen Gedächtnis, z. B. Musik, die bei einer Beerdigung oder Trauung gespielt wurde); 4.) *emotional contagion* (emotionale Ansteckung, z. B. Fröhlichkeit des Musikers wird auf Hörer übertragen) 5.) *visual imagery* (Imaginationen, z. B. Vorstellung einer Landschaft beim Hören von Musik) und 6.) *musical expectancy* (musikalische Erwartungen, z. B. Erwartung einer Kadenz). Dass eine solche Kategorisierung immer anfechtbar und unvollständig bleiben muss, liegt in der Natur von Kategorisierungen. Sie scheint sich jedoch in der neurowissenschaftlichen Forschung bisher bewährt zu haben.

41 Molnar-Szakacs und Overy: „Music and mirror neurons“ (wie Anm. 20), hier: S. 235.

munikation, über ein Spiegelneuronen-System<sup>42</sup> funktioniert. Dahinter steckt der Gedanke, dass Menschen die Intentionen oder Emotionen anderer Menschen dadurch verstehen, dass sie das emotionale, kommunikative Signal im eigenen Gehirn aufrufen, als würden sie es selber empfinden.<sup>43</sup> Beobachtet man beispielsweise Menschen dabei, wie sie Essen serviert bekommen, reagiert das Gehirn, als würde man selber Essen serviert bekommen. Diese Spiegelneuronen werden, ähnlich wie die Bewegungsplanung beim Musikhören, vor allem in Teilen des prämotorischen Kortexes lokalisiert. Die Autorinnen diskutieren eine Reihe aktueller Studien, die mittels bildgebender Verfahren Sprach-, Musik- und Bewegungswahrnehmung als Kommunikationsformen vergleichen:

The range of research findings discussed so far lends support to the hypothesis that the perception of action, language and music recruit shared neural resources, which appear to be located in brain regions comprising the human mirror neuron system. Based on this evidence, we propose that humans may comprehend all communicative signals, whether visual or auditory, linguistic or musical, in terms of their understanding of the motor action behind that signal, and furthermore, in terms of the intention behind that motor action. [...] Thus, as a sentence or a musical phrase can be used to express an individual's semantic intention or emotional state, a listener can understand the intended expression of the sentence or melody, via the perceived 'motion' of the signal. Since the acoustic nature of music can convey pure, non-referential 'motion' in pitch-space and time, it can thereby convey complex and subtle qualities of human 'emotion', using varying complexities of structural hierarchy.<sup>44</sup>

Zusammengefasst lautet die These, dass Menschen die Bewegungen der Musiker/innen mittels Spiegelneuronen in sich nachfühlen und so die intendierte Emotion hinter der Bewegung verstehen. Konkreter: sehe ich auf der Bühne einen energetischen Bogenstrich, fühle ich diese Bewegung mit all ihren Nuancen nach. Dies evoziert in mir Emotionen. Dieses einfache Beispiel mag zunächst abwegig erscheinen, führt man sich jedoch vor Augen, wie vielschichtig körperliche Signale gesendet/gedeutet werden können, scheint die These nicht unplausibel. Während in früheren Studien zur Vermittlung von Emotionen vor allem der Fokus auf die Deutung von Gesichtsausdrücken gelegt wurde, sind in jünge-

---

42 Molnar-Szakacs und Overy: „Music and mirror neurons“ (wie Anm. 20), S. 235: „The mirror neuron system has been proposed as a mechanism allowing an individual to understand the meaning and intention of a communicative signal by evoking a representation of that signal in the perceiver's own brain“.

43 Vgl. hierzu z. B. die frühe Studie von Giuseppe di Pellegrino [u. a.]: „Understanding motor events: a neurophysiological study“, in: *Experimental Brain Research* 91 (1992), S. 176–180; vgl. auch Molnar-Szakacs und Overy: „Music and mirror neurons“ (wie Anm. 20), S. 235.

44 Molnar-Szakacs und Overy: „Music and mirror neurons“ (wie Anm. 20), S. 238.



rer Forschung vermehrt auch Fragen der Körpersprache/Bewegung ins Blickfeld gerückt.<sup>45</sup>

Nimmt man die Existenz und Wirkungsweise der Spiegelneuronen für gegeben an und denkt diese These weiter, stellt sich die Frage, wessen Emotionen in diesen Bewegungen eigentlich widergespiegelt werden. Bei einem Kammermusikkonzert in einem intimen Rahmen ist diese Frage vielleicht weniger virulent, jedoch scheint die emotionale Wirkung einer klassischen Symphonie auf einen Hörer in der letzten Reihe der Kölner Philharmonie allenfalls durch ein Amalgam von Bewegungen verschiedenster Menschen ausgelöst zu werden. Oder sind es stellvertretend die Bewegungen des/der Dirigent/in, der „as a mediator inspired and inspirational – spiritually uniting composer, performer, and public“<sup>46</sup> die Emotionen in Bewegungen wandelt und so erlebbar macht? Ist er/sie „Statthalter“ eines „ästhetischen Subjekts“, das die Ideen des Komponisten sublimiert wie es Carl Dahlhaus postulierte?<sup>47</sup> Oder ist es abermals nur die Vorstellung einer Bewegung, die die Emotion auslöst? Nur so wäre schließlich zu erklären, dass Musik auch Emotionen in Hörern auslöst, die ihre Augen geschlossen halten oder Musik über eine Stereoanlage zuhause hören.

Der Philosoph Peter Rinderle stellt sich in seiner Monographie *Musik, Emotionen und Ethik* dieselbe Frage und entwickelt das Bild einer imaginären Person, in der in wechselnden Verhältnissen die Emotionen der Interpret/innen, Komponist/innen etc. verschmelzen:

Darüber hinaus können wir Musik auch als expressive Geste wahrnehmen, so als würde eine imaginäre Person ihre Gefühle darin manifestieren. Das Verhältnis zwischen dem Hörer und der Person, die einem Akt seiner Imagination entspringt, ist dabei von unmittelbarer ethischer Bedeutsamkeit. Von dieser imaginierten Person geht ein Anspruch auf den Hörer aus, sie fordert ihn zu einer emotionalen Reaktion auf, sie lädt ihn zu einer Identifikation mit ihrem emotionalen Zustand ein. Grundsätzlich stehen dem Hörer zunächst zwei mögliche Haltungen gegenüber dieser Person zur Verfügung: Er kann die Einladung zur Identifikation annehmen oder sie zurückweisen, und für beide Haltungen kann es verschiedenartige und vielschichtige Gründe geben.<sup>48</sup>

Damit spricht Rinderle eine Konsequenz an, die mindestens so entscheidend und dis-

---

45 Vgl. hierzu z. B.: Beatrice de Gelder: „Towards the neurobiology of emotional body language“, in: *Nature Review of Neuroscience* 7 (2006), S. 242–249.

46 Elliott W. Galkin: *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York 1988, S. 767.

47 Carl Dahlhaus: „Der Dirigent als Statthalter“, in: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), S. 370–371.

48 Peter Rinderle: *Musik, Emotionen und Ethik*, Freiburg im Breisgau 2011, S. 159.



kutabel ist, wie die Frage nach dem Emotions-,Sender‘: Wird das Publikum durch einen erlebten Bewegung-Bewegungsplanung-Emotionsvermittlungs-Prozess mit den Emotionen eines imaginierten Dritten (oder Dirigenten oder Musikers oder Komponisten) konfrontiert, ergibt sich daraus – zumindest potenziell – eine Handlungskonsequenz.<sup>49</sup> Wer die Emotionen anderer erlebt, muss sich in irgendeiner Weise dazu verhalten. Juslin grenzt sechs Subkomponenten beim Umgang mit Emotionen ab:<sup>50</sup>

1. Kognitive Bewertung (z. B. Einschätzung einer Situation als interessant)
2. Subjektive Gefühle (z. B. ein Gefühl von Rührung)
3. Körperliche Reaktionen (z. B. Gänsehaut)
4. Expression (z. B. „Bravo“-Rufe)
5. Handlungstendenz (z. B. Impuls zu Gehen)
6. Regulation (z. B. Versuch die Situation von außen zu bewerten).

Diese unterschiedlichen Reaktionen auf Emotionen sind beim Hören von Musik im Konzert natürlich unterschiedlich relevant. Während für ‚Handlungstendenzen‘ und ‚Expressionen‘ in klassischen Konzertformaten momentan eher wenig Spielraum gegeben ist, sind subjektive Gefühle und regulative Tendenzen konstituierend für die zeitgenössischen Konzertrituale. Einige Reaktionen haben dabei unmittelbar sichtbaren/messbaren Einfluss auf den Körper, bzw. das Nervensystem/Hormonhaushalt („starke Emotionen“), andere wirken eher auf einer ästhetischen Ebene und haben keinen unmittelbaren vitalen Einfluss auf den Organismus (ästhetische Emotionen).<sup>51</sup> Doch auch da sind die Übergänge wieder fließend. Reinhard Kopiez und Eckart Altenmüller konnten beispielsweise zeigen, dass auch die scheinbar reflexhaften Reaktionen wie „Gänsehaut“ (Chill-Reaktion) sehr stark vom Kontext abhängen – hört man dieselbe Musik in einer Gruppe von Freunden, treten

49 Kreutz: „Musik ist innere Bewegung“ (wie Anm. 32), S. 37.

50 Patrik N. Juslin: Art. „Emotional responses to music“, in: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hg. von Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut, Oxford 2009, S. 131–140, hier: S. 131, vgl. auch: Kreutz: Art. „Musik und Emotion“ (wie Anm. 19), S. 550: „Jüngere Forschungen legen einen modulartigen Aufbau emotionaler Vorgänge nahe. Diese sind für die kognitive Bewertung von Ereignissen, das Auslösen körperlicher Reaktionen in Verbindung mit subjektiven Erfahrungen und Bewusstseinsänderungen sowie letztlich für die Ausführung von Handlungen und das expressive Verhalten zuständig.“

51 Vgl. hierzu: Eckart Altenmüller und Reinhard Kopiez: „Was kann uns die Gänsehaut lehren? Ein Beitrag zum evolutionären Ursprung der Musik“, in: *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 211–230, hier: S. 217–218.

weniger Gänsehaut-Reaktionen auf, als wenn man sie allein hört.<sup>52</sup>

Schon in dieser kurzen Zusammenfassung der Forschungen zu Spiegelneuronen, Körper und Musikwahrnehmung wurde deutlich, wie schwierig es ist, die emotionale Wirkung von Musik zu untersuchen und zu bewerten. Schließlich ist sie nicht nur von Individuum zu Individuum unterschiedlich, sondern auch stark von der jeweiligen Tagesform und dem konkreten sozialen, räumlichen und gesellschaftlichen Kontext sowie der Musik abhängig.

Bereits die Wirkung von Musik auf den Körper, von der Vielfalt an Deutungen, der Hörgewohnheiten und Geschmäcker ganz zu schweigen, unterliegt einer stetigen Veränderung. Emotionen sind nicht nur neutrale Impulse im Gehirn, die den Körper stimulieren. Sie sind soziale Phänomene durch und über Musik, indem sie Wahrnehmungsmuster strukturieren, aus denen sich die Bedeutung von Musik für das jeweilige Publikum ergibt.<sup>53</sup>

Neurowissenschaftliche Studien, wie sie hier zitiert wurden, können, auch aufgrund der oft sehr schematischen Laborsituationen, immer nur einen sehr kleinen Beitrag zu dem Verständnis dieses sehr komplexen Zusammenspiels leisten. Um die Aussagekräftigkeit zu erweitern, gibt es in den letzten Jahren Bestrebungen, den Konzertsaal selber zum Forschungslabor zu machen. Antonio und Hanna Damasio haben 2006 an der University of Southern California das „Brain and Creativity Institute“ gegründet, das über einen mit modernster Technik ausgestatteten Konzertsaal verfügt. Das neu gegründete Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt verfolgt ähnliche Ziele.<sup>54</sup> Einschlägige Ergebnisse stehen derzeit noch aus. Das große Interesse der Forschung (und der Geldgeber) lässt aber erhoffen, dass in den nächsten Jahren viele neue Erkenntnisse gewonnen werden können.

---

52 Ebd., S. 221–222.

53 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 237.

54 Vgl. Anm. 18.

## 2.3 Relevanz für die Musikvermittlung

Dieser kurze – womöglich zuweilen auch verkürzende – Blick auf die neuronalen Vorgänge bei der Musikrezeption ist aus Perspektive der Musikvermittlung sehr inspirierend. So möchte ich zum Abschluss dieses Kapitels vier Punkte noch einmal aufgreifen und aus musikvermittlerischer Perspektive diskutieren.

1. Die Visualisierung von Bewegung
2. Handlungskonsequenzen/Regulierungsprozesse
3. Nachahmung/Mitbewegung
4. Forschungskontext

1. Die nachgewiesene Aktivität des prämotorischen Kortex' beim Hören von Musik lehrt uns, dass Musikhören immer mit einer Vorstellung/Planung von Bewegung einhergeht. Dieser Planungsprozess wird auch unabhängig von einer *Visualisierung von Bewegung* angeregt. Trotzdem ist es naheliegend, dass, wenn eine solche Visualisierung vorhanden ist, diese auch den neuronalen Bewegungsplanungsprozess tangiert. Es ist keine junge Tendenz des Konzertbetriebs, dass diesem Aspekt Bedeutung beigemessen wird. Neben der klassischen Form, dem Tanz zur Musik, gibt es zahlreiche weitere Konzepte, die Musik als Bewegung sichtbar machen: Die Videoübertragung einzelner Musiker auf eine Großleinwand bei Festivals, das Spiel mit Lichteffekten, das Bewegungen vergrößert (vgl. Abb. 2) und im weiteren Sinne auch die *Music Animation Machine* von Etienne Abelin/Steven Malinowski, die musikalische Strukturen in fließende Formen-Bewegung überträgt.<sup>55</sup>

Aus der Einsicht, dass Bewegung eine große Rolle spielt, nun aber zu schließen, dass grundsätzlich die Sichtbarmachung der Musikerbewegungen im Fokus stehen soll, wäre verfehlt. Es muss viel mehr darum gehen, einen vielfältigen und bewussten Umgang damit anzustreben. Beispielsweise ist auch die Absenz von sichtbarer Bewegung bei Dunkelkonzerten ein sehr interessanter Ansatz.<sup>56</sup> Die Qualität intimer Kon-

---

55 Vgl. Beschreibungstext und Videos auf URL: [<http://www.etienneabelin.com/#!music-animation-machine-live/cj0k>], zuletzt eingesehen am 19. Februar 2015.

56 Dieses Konzept greifen auch Komponisten auf, so z. B. Georg Friedrich Haas in seiner Komposi-

zertrahmen, die eine körperliche Nähe des Publikums zu den agierenden Musikern zulässt, scheint dabei ein besonders großes Potenzial zu bergen.



Abb. 2 Spiel mit Schatten-Effekten im Radialsystem Berlin<sup>57</sup>

2. Ein weiterer entscheidender Punkt ist der der *Handlungskonsequenz/Regulierung* für das Publikum. Bestimmte Musiken/Emotionen, fördern unmittelbare körperliche Reaktionen, bzw. ‚Expressionen‘ wie es Juslin nannte (vergleiche Seite 15). In sehr vielen anderen Musikgenres/-rezeptionsarten ist diese Form der unmittelbaren Emotionsäußerung integraler Bestandteil des Musikerlebnisses: es darf getanzt, gesungen, geschimpft, näher heran oder aus dem Raum gegangen werden. Wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, bot auch die klassische Musikkultur zu früherem Zeitpunkt mehr Interaktionsmöglichkeiten.

Die neurowissenschaftlichen Erkenntnisse belegen ganz konkret, dass diese Form der sehr eingeschränkten Äußerungsmöglichkeit notwendigerweise mit einem körperlichen Regulationsmechanismus einhergeht. Denn: Ganz automatisch spiegeln Neuronen in unserem prämotorischen Kortex beispielsweise rhythmische, repetitive Bewegungen in unserem Gehirn – wenn diese nicht zum Ausdruck kommen dürfen, müssen sie unterdrückt oder umgeleitet werden, sei es in einem höheren Blutdruck oder durch heimliches Mitwippen mit den Zehen.

---

tion „in vain“, bei der im Verlauf des Stücks der Raum gänzlich abgedunkelt wird.

57 Konzert im Radialsystem Berlin, 4. November 2014.

Dass diese Regulierung manchmal für das Publikum fordernd ist, zeigt sich im explosionsartigen Applaus noch vor der letzten Note oder in den kathartisch-seeligen Gesichtern der Zuschauer/innen, wenn bei der Zugabe doch noch mitgeklatscht werden darf. Ob dieser Regulierungsmechanismus für das Musikerlebnis eher zu- oder abträglich ist, kann nur im Einzelfall geklärt werden und ist von Musik, Kontext und Publikum abhängig. Sicher ist aber, dass ein/e Musikvermittler/in gut daran tut, sich die Frage nach den körperlichen Ausdrucksräumen für des Publikums zu stellen. Zuweilen kann es sinnvoll sein – neben den traditionell dafür vorgesehenen Zeiträumen (Pause, Applaus) – Räume für ‚Expressionen‘ zu schaffen oder auch diese bewusst zu unterbinden, um das Musikerlebnis zu intensivieren. Moderationen, komponierte Übergänge, Raumwechsel, Perspektivwechsel, Überraschungen etc. können für solche bewussten Brüche dienen. Intelligent kuratierte Konzerte zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie die Körperlichkeit des Publikums im Blick haben.

In diesem Zusammenhang erlaube ich mir eine sehr sprechende Anekdote des Kolumnisten Axel Hacke (Süddeutsche Zeitung) zu zitieren, da er in der Nusschale die Problematik (erfreulicherweise sogar nebst musikvermittlerischem Ansatz) zusammenfasst:<sup>58</sup> Der Autor berichtet von einer Lesung, die er gemeinsam mit einem Pianisten veranstaltete. Im Wechsel las er aus seiner *Wumbaba*-Trilogie und der Pianist improvisierte einige Minuten. Seine erstaunliche Beobachtung war: sobald der Pianist ansetzte, begann das Publikum zu husten – während er las hustete niemand. Das Husten im Konzert ist ein altes und viel diskutiertes Phänomen; Hacke kommt hier aber zu einem Schluss, der nach der Lektüre der neurowissenschaftlichen Erörterungen deutlich an Plausibilität gewinnt:

Warum husten Menschen in Konzerten? Warum hat niemand meinen Text hustend begleitet, es waren doch dieselben Menschen mit denselben Bronchien!? Warum hustet niemand im Kino, warum sieht und hört man auch auf Fußballtribünen niemand husten? Die Menschen grölen, wüten, jubeln, aber sie husten nicht. Man stelle sich vor, Fußballspiele hätten in kompletter Stille vor sich zu gehen, jemand hustete in die kirchliche Lautlosigkeit eines Elfmeterschießens hinein, irritiert verschösse der Schütze – was da mit dem Huster geschähe!

Geht Musik nicht nur ins Gehör, sondern auch in den Hals? Reizt sie die Schleimhäute? Ich behaupte: Er klingt Musik, gibt es ein menschlich-soziales Urbedürfnis einzustimmen, mitzusingen. Überall, bei Pop- und Rockkonzerten, bei der Volksmusik, können die Leute das tun, sie

---

58 Axel Hacke: „Das Beste aus aller Welt. Über das Husten in Konzerten“, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 25 (20.06.2014), S. 46.

können rufen, singen, summen. Nur bei Klassik sollen sie ruhig sein. Sie müssen sich dem Anspruch der Kunst unterwerfen. Dabei ist das Husten kein Husten. Es ist dieses Sich-Räuspern, bevor man zu singen beginnt.

Jeder, der mal im Studio einer Fernsehshow war, kennt den Warm-Upper. Er stimmt das Publikum ein, erklärt ihm, dass es keine gute Show gibt, wenn es stumm da hockt, sondern dass es eine Rolle spielt: Es soll klatschen, jubeln, lachen. Warum gibt es das nicht vor klassischen Konzerten? Ein Art Cool-Downer stellt sich aufs Podium. Erläutert die Bedeutung der Stille in Mahlers 9. Sinfonie. Macht den Leuten ihre Rolle klar. Schließt einen Pakt mit ihnen: Wenn ihr nicht hustet, wird euer Erlebnis größer sein. Und um dem Bedürfnis nach Einstimmen nachzukommen und dieses für eine Weile zu stillen, singt er mit ihnen, ein Schubert-Lied vielleicht oder einen Song von Whitney Husten, äh: Houston.

3. Diese Anekdote leitet unmittelbar zum dritten Punkt über, der Frage nach *Nachahmung/Mitbewegung*. In der vorliegenden Forschung wurde nicht oder kaum diskutiert, ob die Aktivität des prämotorischen Kontexes in einem Zusammenhang mit dem Bedürfnis nach einer tatsächlichen Bewegung steht. Konkreter: wäre die Nachahmung der Bewegungen des anderen eine ‚natürlichere‘ Form der Musikrezeption? Sollten die Bestrebungen bei der Programmierung von klassischen Konzerten dahin gehen, dass nur noch partizipative Formen der Musikrezeption existieren? Ist es tatsächlich so, dass die ‚Begegnung‘ mit der ‚imaginären Person‘ (Musik) durch die vorzugsweise rhythmische Synchronisation erst ermöglicht wird, wie Rinderle proklamiert?

Die Wahrnehmung der Bewegung anderer Menschen weckt in dem Betrachter die Neigung, diese Bewegungen nachzuahmen; und gerade der Tanz mag hier als ein gutes Beispiel gelten, um eine musikalische Synchronisation verschiedener Bewegungen einer Vielzahl von Menschen zu veranschaulichen. [...] Die ‚äußerlichen‘ Bewegungen eines Menschen [sind] als integraler Teil seiner ‚inneren‘ emotionalen Verfassung und seiner Handlungsdispositionen zu verstehen [...] – schon die Rede von einer Trennung zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ führt hier in die Irre [...].<sup>59</sup>

Tanzt das emotional Anteil nehmende Publikum von morgen also durch die Philharmonie? Mir scheint, dass es auch für diesen Aspekt vor allem um den bewussten und gezielten Einsatz punktueller Elemente gehen kann. Um ein konkretes Beispiel eines solchen Umdenkens zu nennen: Die Erkenntnis, dass das Einüben eines musikalischen Themas bei Laien (vgl. die auf Seite 11 zitierte Studie und Abb. 1a/b) einen unmittelbaren Einfluss auf die Aktivität des prämotorischen Zentrums hat und damit unter Umständen auch einen mittelbaren Einfluss auf die Aktivität der Spiegelneuronen, inspiriert zu neuen Methoden bei Konzerteinführungen. Wäre es nicht sinnvoll

59 Rinderle: *Musik, Emotionen und Ethik* (wie Anm. 48), S. 152.

viel öfter musikalische Themen – gerade wenn sie von der/dem Musikvermittler/in als emotional anregend empfunden werden – mit dem Publikum im Vorfeld gemeinsam zu singen? Sollten nicht auch für Erwachsene Workshops angeboten werden, die nicht nur auf eine intellektuelle Erschließung des Konzertgegenstandes, sondern auf eine ganz konkrete körperliche Erfahrung abzielen? Ein parallel zum Aboprogramm laufendes Tanz-/Körpertraining, das musikalisches Material aufgreift, ein offener Singabend mit den musikalischen Themen des Konzerts, oder gar von Zeit zu Zeit ein Mitspielkonzert, wie es eine Kölner Karnevalsband seit Jahren im Advent anbietet<sup>60</sup>? Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Deutlich wurde aber, dass ein solches Rahmenprogramm ganz unmittelbaren Einfluss auf die neuronale und emotionale Musikwahrnehmung im Konzert haben wird – auch, wenn die Hörer/innen im Konzertmoment ganz still auf ihren Stühlen sitzen.

4. Ein letzter Punkt mag vielleicht ein wenig trivial erscheinen, aber eine wichtige Erkenntnis aus der Lektüre neurowissenschaftlicher Forschung ist schlichtweg: sie existiert. Die Gründung neuer, großer Forschungsinstitute – gerade das Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik genießt milliardenschwere Subventionierung – macht deutlich, dass auch außerhalb der kleinen Szene von Musikvermittler/innen in Deutschland, ein ausgeprägtes internationales, interdisziplinäres *Forschungsinteresse* an Fragen der Musikvermittlung/Musikrezeption (im weiteren Sinne) existiert.<sup>61</sup> Das auf Tagungen und in Netzwerken perpetuierte Gefühl der Musikvermittlungsszene, als eine Art Randgruppe gegen Windmühlen zu kämpfen,<sup>62</sup> würde in einem völlig neuen Licht erscheinen, würde man sich als Teil eines interdisziplinären Interesses an den Wirkmechanismen von Musik verstehen.

Ein proaktives Interesse und eine Vernetzung wäre nämlich auch in umgekehrter

---

60 URL: [<http://www.erzbistum-koeln.de/thema/adventmitspielkonzert/home/>], zuletzt eingesehen am 19. Februar 2015.

61 Liest man die Forschungsinteressen/Ziele auf der Seite des Max-Planck-Instituts, werden die Übereinstimmungen mit der Musikvermittlung eklatant sichtbar: URLs: [[http://www.aesthetics.mpg.de/4079/\\_Abteilung-Musik](http://www.aesthetics.mpg.de/4079/_Abteilung-Musik)], [[http://www.aesthetics.mpg.de/4478/Forschung\\_Musik](http://www.aesthetics.mpg.de/4478/Forschung_Musik)], [[http://www.aesthetics.mpg.de/4131/\\_Institut](http://www.aesthetics.mpg.de/4131/_Institut)], zuletzt eingesehen am 19. Februar 2015.

62 Vgl. hierzu auch Volker Hagedorn: „Hört doch endlich auf zu jammern“, in: *Zeit online. Musik* (12.01.2015), o. P., URL: [<http://www.zeit.de/kultur/musik/2015-01/klassik-branche-publikum-zukunft>], zuletzt eingesehen am 18. Februar 2015.



Richtung wünschenswert. Neurowissenschaftler/Rezeptionsforscher beklagen selber, dass es bei bestimmten Versuchsanordnungen an der nötigen Praxisrelevanz mangle:

Die musikalische Rezeptionsforschung braucht mehr Lebensnähe und Alltagsrelevanz der Fragestellungen. [...] Die Rezeptionsforschung braucht neben den systematisch-synchronistische Ansätze[n] auch eine historiographische Forschung. [...] [Es] wird [...] zunehmend wichtig, neben einer reinen Grundlagenforschung auch eine angewandte Rezeptionsforschung stärker zu etablieren, die auf eine lebensnahe Nutzenanwendung oder einen praktischen Gebrauchswert zielt.<sup>63</sup>

Die gemeinsame Entwicklung, Durchführung und Erprobung von Forschungsfragen-/ergebnissen, könnte zu einer direkten Nutzbarmachung der Forschung für Belange der Musikvermittlung führen. Erfolgreiche Konzepte wie beispielsweise Markus Feins Idee des *2xHören*, die in eine Veranstaltungsreihe des KörperForums aufgegangen ist,<sup>64</sup> würde sicher einen ergiebigen Gegenstand bieten. Aber allein schon die gegenseitige Kenntnisnahme der Ergebnisse würde, das ist zumindest mein Eindruck, die individuellen Überlegungen fruchtbar vorantreiben.

---

<sup>63</sup> Gembris: „100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung“ (wie Anm. 26), S. 36, 39.

<sup>64</sup> URL: [<http://www.koerber-stiftung.de/kultur/2-x-hoeren.html>], zuletzt eingesehen am 18. Februar 2015.



## 3. Historiographische Zugänge

### 3.1 Körperlichkeit und Musikhören als historiographischer Gegenstand

Im vorangegangenen Kapitel, ging es mir vorwiegend um neurologische Wahrnehmungsmechanismen, die nur eher sekundär von kulturellen, sozialen oder historischen Faktoren determiniert werden. Zwar merkte Ian Cross richtig an, dass auch diese Forschungsergebnisse – allein schon durch die Versuchsanordnungen und Fragestellungen – klar kulturell geprägt sind und häufig ein interkultureller Vergleich lohnenswert wäre,<sup>65</sup> dennoch liegt der Fokus eher auf anthropologischen Grundkonstituenten.

Auf dem Weg zu einem möglichst ganzheitlichen Verständnis der Wechselwirkungen zwischen Körperlichkeit und Musikrezeption ist die Frage nach historischen/kulturellen Faktoren aber nicht minder relevant. Schließlich wirken die jeweiligen historisch gewachsenen ästhetischen und damit auch körperlichen (Hör-)Maximen auf jedes einzelne Glied der Musikentstehungs-/aufführungs-/rezeptions/-distributions-Kette. Komponist/innen wissen um die (auch physischen) Aufführungskontexte, bedienen sie optimal (wie beispielsweise Georg Friedrich Händel mit seiner *Feuerwerksmusik*)<sup>66</sup>, konterkarieren sie humorvoll (wie beispielsweise Joseph Haydn mit seinem aufweckenden Paukenschlag in der *Sinfonie Nr. 94*)<sup>67</sup> oder versuchen sie kompositorisch aufzubrechen (wie beispielsweise Luigi Nono mit *Prometeo*)<sup>68</sup>. Konzerthäuser werden in unterschiedlichen Zeiten unter-

---

65 Vgl. Anm. 37.

66 Georg Friedrich Händel: *Music for the Royal Fireworks*, HWV 351, Uraufführung: 27. April 1749/London.

67 Joseph Haydn: *Sinfonie Nr. 94*, G-Dur („Mit dem Paukenschlag“/„The Surprise“), Uraufführung: 23. März 1792/London.

68 Luigi Nonos: *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, Uraufführung: 25. September 1984/Venedig.

schiedlich gebaut, um eine spezifische Form der Musikwahrnehmung zu forcieren.<sup>69</sup> Menschen gehen zu unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichen Erwartungen ins Konzert, bewerten unterschiedliche Dinge als gelungen. Die „soziale Funktion der Aufführung“ wandelt sich mit den nur aus dem historischen Kontext heraus zu erklärenden Bedürfnissen ihrer Akteure.<sup>70</sup>

Im folgenden möchte ich deshalb meine Fragestellung unter einem historiographischen Blickwinkel beleuchten. Inzwischen existiert zur Konzert-/Publikumskultur – zumindest seit dem 19. Jahrhundert – relativ umfangreiche Forschungsliteratur.<sup>71</sup> Dies ist jedoch ein eher jüngerer Interesse der Musikwissenschaft.<sup>72</sup> Lange war das Publikum/Hören nicht im Fokus musikhistorischer Forschung. Als relevante und damit legitime Forschungsthemen wurden nur musikalische Werke, die dem emphatischen Werkbegriff standhielten, in ihrer schriftlichen Notation angesehen, bzw. die biographischen Kontexte ihrer Erschaffer oder Interpreten.<sup>73</sup> Dies zeigt sich schon daran, dass in den beiden einschlägigen musikwissenschaftlichen Lexika (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)<sup>74</sup> keine Artikel zu „Publikum“, „Audience“ zu finden sind.

Erst der performative „Turn“ unter den „Cultural Turns“ der letzten Jahrzehnte, der inzwischen auch in der Musikforschung angekommen ist, belebte das musikwissenschaftliche Interesse an der Relevanz lebhafter Konzerte für das menschliche Erleben von Musik.<sup>75</sup>

69 Vgl. hierzu: Kirchberg: „Annäherung an die Konzertstätte“ (wie Anm. 7), S. 187.

70 Vgl. hierzu: Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 10.

71 Vgl. Tröndle (Hrsg.): *Das Konzert* (wie Anm. 6); Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21); Christina Bashford: „Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London“, in: *Journal of Victorian Culture* 4/1 (1999); James H. Johnson: *Listening in Paris: a Cultural History*, London 1995.

72 Zu dieser Tendenz vgl. Müller: Kap. „Forschungskontexte: Auf dem Weg zu einem ‚musical turn‘ in der Geschichtswissenschaft“, in: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 19–24.

73 Zur Fachgeschichte und deren Wurzeln vgl. auch Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt am Main und New York 2006, im Besonderen Teil II „Tiefenstrukturen“, S. 158–331; Ders.: „Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft“, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 72–85.

74 Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. völlig neubarb. Aufl., 27 Bde., Kassel und Stuttgart 1994–2008; Standley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., 29 Bde., 2001.

75 Heilgendorff: „Neue Live-Kulturen der westlichen Kunstmusik“ (wie Anm. 5), hier: S. 109; vgl. zu den ‚turns‘ auch: Doris Bachmann-Medik: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. neu bearb. Aufl., Reinbeck 2010, im Speziellen Kap. „performative turn“, S. 104–143.

Martin Tröndles umfangreiche und äußerst gewinnbringende Untersuchungen zum Konzertwesen, vornehmlich mit einem historiographischen Fokus, bilden dabei eine materialreiche Ausgangsbasis.<sup>76</sup> Seine Überlegungen wurden auch innerhalb der Musikvermittlungsszene stark rezipiert und diskutiert. Eine fokussierte Sichtung der historischen/kulturellen Dimensionen bleibt für meine Fragestellung trotzdem unerlässlich.

Doch wo setzt man historisch an, um das Gegenwärtige in seiner historischen Gewachsenheit besser zu verstehen? Wie nähert man sich historiographisch einer Frage, für die theoretisch ganz unterschiedliche Quellen zurate gezogen werden müssen?

Die Bandbreite der Praktiken und Verhaltensmuster im Konzert- und Opernhaus ist beachtlich: Sie reicht von Bewegungen und Gesten über ständigen Blickkontakt bis zu demonstrierten Geschmackspräferenzen, von der Auswahl modischer Kleidung bis zur hierarchischen Sitzordnung. Es geht dabei weniger um einmalige Entscheidungen oder um unerwartete Situationen als um routinierte Lebensstile.<sup>77</sup>

Die Problematik liegt darin, dass diese Praktiken nur in den selteneren Fällen in schriftlichen Quellen explizit thematisiert werden, so müssen zusätzlich Bildquellen, Rezensionen, Tagebuchnotizen, Zeitungskritiken, Bußschriften, Saalpläne usw. zurate gezogen werden, um angemessen argumentieren zu können.

Auch wenn die Untersuchung einer *longue durée* (Fernand Braudel/Annales Schule), die beispielsweise schon bei Körperlichkeit und Musik im Mittelalter ansetzt,<sup>78</sup> sehr lohnenswert wäre, kann im Rahmen einer kleinen Studie wie meiner Masterarbeit nur ein deutlich engerer Fokus bewältigt werden.<sup>79</sup> So möchte ich, wie schon Martin Tröndle, Sven Oliver Müller und einige Weitere dort ansetzen, wo sich maßgebliche Weichen im Konzertbetrieb stellten: im 19. Jahrhundert.

Die Diskontinuität und die Kontinuität im Hörverhalten sind wichtige historische Kategorien. Vor allem Perioden des historischen Übergangs bieten die Chance, die Konkurrenz etablierter und innovativer Praktiken, musikalische Kontrollverluste mit Kontrollversuchen zu vergleichen. Dadurch

---

76 Tröndle (Hrsg.): *Das Konzert* (wie Anm. 6); Ders.: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21).

77 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 11.

78 Achim Diehr bietet dazu spannende Ansätze, vgl: Ders.: *„Speculum corporis“. Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters* (= Musiksoziologie 7), Kassel [u. a.] 1997.

79 Einen etwas weiteren historischen Überblick bietet Tröndle: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21) sowie expliziter bezogen auf den Aspekt der Bewegung Kugler: „Bewegung und Musik“ (wie Anm. 4), hier: S. 225–227.

eröffnen sich zunächst ergebnisoffene Einsichten. [...] Umso erstaunlicher ist deshalb, dass dieser Prozess des Hörenlernens bislang jedoch nur in Ansätzen untersucht wurde.<sup>80</sup>

Im 19. Jahrhundert wurde ein Prozess hin zu mehr Aufmerksamkeit und dem damit verbundenen Gebot des „Stillsitzen und Zuhörens“<sup>81</sup> angestoßen. Wie die Ausgangssituation vor diesem Wandel war und welche Elemente sich veränderten, soll im folgenden Kapitel beschrieben werden.

## 3.2 Die Erfindung des Zuhörens

Heute erleben wir Konzerte als geschlossene Einheiten, deren Beginn und Ende durch klare Klammern im Goffman'schen Sinne markiert werden.<sup>82</sup> Konzerte im 18. und frühen 19. Jahrhundert – als Umbruchszeit nennt Sven Oliver Müller die Periode zwischen 1820 und 1860<sup>83</sup> – hatten meist eine viel offenere Form.<sup>84</sup>

Das Konzert begann man frühzeitig, um noch einen Ball anschließen zu können. Die Zuhörer der Konzerte saßen oder standen, liefen umher, nippten an ihrem Glas und verließen je nach Laune und Interesse des Saal, um vielleicht nach einem Spaziergang wieder zuzuhören.<sup>85</sup>

---

80 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 218.

81 Vgl. auch Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“ (wie Anm. 6), S. 143–144.

82 Der Soziologe Erving Goffman hat in seiner grundlegenden Monographie *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung* (orig. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, 1974), Frankfurt am Main 1977, eine Terminologie entwickelt, um das Glücken und Scheitern zwischenmenschlicher Situationen zu beschreiben. Ebd., S. 19: „Ich gehe davon aus, daß wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen einer Situation aufstellen; diese Elemente, soweit mir ihre Herausarbeitung gelingt, nenne ich *Rahmen*. [...] Mein Ausdruck *Rahmen-Analyse* ist eine Kurzformel für die entsprechende Analyse der Organisation der Erfahrung.“

83 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 217: „Zwischen 1820 und 1860 erfand das Publikum das Schweigen. Konzert- und Opernbesucher verwandelten sich in Musikhörer im wörtlichen Sinne – sie hörten in erster Linie der Musik zu. Die Menschen begannen, beinahe alle möglichen Geräusche zu meiden, sich im Laufe des Abends selbst zu kontrollieren.“

84 Natürlich gab es auch dort Ausnahmen. Simon McVeigh beschreibt in seiner Monographie *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993, S. 3–4 und 62 die Castle Society in London, die schon Mitte des 18. Jahrhunderts klare Regeln hatte, die stilles, bewegungsloses Zuhören forderten. Vgl. hierzu auch Bashford: „Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London“ (wie Anm. 71), S. 25–51, hier: S. 27.

85 Tröndle: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21), S. 27.

Die Konzerte dauerten in der Regel drei bis fünf Stunden, sodass von dem Publikum durchgängige Aufmerksamkeit auf die Musik auch nur schwerlich hätte erwartet werden können. Statt ganzen Sinfonien oder Instrumentalkonzerten wurden oft nur einzelne Sätze gespielt, bzw. Arien oder Tanzsätze eingeschoben.

Es war konstitutiv, dass die Konzertbesucher/innen selber entscheiden konnten, wie sie sich zu den jeweiligen Musikstücken verhalten. Sie konnten sich frei im Raum bewegen, näher an die Bühne herantreten, wenn sie die Musiker/innen genauer beobachten wollten, den Raum verlassen, wenn ihnen ein Stück nicht gefiel oder ihr Stuhl unbequem geworden war, „die Schuhe ausziehen und die Hüte aufbehalten“,<sup>86</sup> zu der Musik tanzen, sich eine Zigarre anzustecken oder sich mit ihren Sitznachbarn unterhalten. All dies ließ das Setting zu und all das ist auch überliefert.<sup>87</sup>

Während uns heute die Möglichkeit, im Konzert auf besonders schöne oder virtuose Passagen durch Zurufe, Zwischenapplaus, entzücktes Aufspringen oder ähnliches unmittelbar zu reagieren sehr fremd erscheint, war es bis Anfang des 20. Jahrhunderts noch gang und gäbe. Dies galt für Gefallen und Missfallen an Kompositionen/Aufführungen gleichermaßen, wie Sven Oliver Müller nach dem Studium zahlreicher Zeitzeugenquellen aus Deutschland, England und Frankreich zusammenfasst:

In ein und derselben Aufführung gab es meistens sowohl Ordnung wie Unordnung. Die soziale Repräsentation der Elite ging einher mit den Tumulten und Rangeleien. Beide Formen des Verhaltens konnten sogar im Rahmen ein und derselben Vorstellung nebeneinander bestehen.<sup>88</sup>

Applaus gab es immer dann, wenn es dem Publikum angemessen erschien – im Zweifel auch mitten im Stück. So schilderte Anton Rubinstein 1881 von einer Aufführung seines Konzerts in d-Moll in Barcelona, dass „bei der ersten größeren Passage ein Sturm von Applaus mitten im Stück aus[brach]. Bei dem melodösen zweiten Thema des ersten Satzes ein lautes ‚ah, delicioso, magnifico‘ [...] und am Schlusse dieses Satzes ein Beifall, daß

---

86 Originalzitat: „[...] wearing their hats too often, and their shoes too rarely [...]“, vgl. *The Harmonicon*, Bd. 1: *A Collection of Vocal and Instrumental Music and Essays, Criticisms, Biography*, London 1830: Kap: „Concerts. The Drama. King’s Theatre“, S. 134–135, hier S. 134. Online einsehbar unter URL: [[http://books.google.de/books?id=IwYVAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=IwYVAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)], zuletzt eingesehen am 2. März 2015.

87 Einige Kuriositäten stellt Anselm Gerhard in seinem essayistischen Aufsatz: „Hunde werden nicht geduldet“. Konzertprogramme und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert“, in: *Partituren – das Magazin für klassische Musik* 10 (2007), S. 24–29 zusammen.

88 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 225, S. 220.

zehn Konzertgeber sich darin teilen und dann sagen könnten, daß sie noch nie so lebhaft applaudiert worden seien.<sup>89</sup> Ob der Pianist hier aus rhetorischen Gründen ein wenig übertreibt sei dahingestellt, sicher ist doch, dass Szenenapplaus innerhalb von Stücken keine Seltenheit war. Das Klatschen zwischen den Sätzen war bis weit ins 20. Jahrhundert hinein noch üblich, schließlich hielt es noch 1925 der Violinist Karl Klinger für sinnvoll, einen Aufsatz mit dem Titel „Beifallsenthaltung zwischen den einzelnen Sätzen“<sup>90</sup> zu veröffentlichen.



Abb. 3: Adolf von Menzel: „Konzert bei Bilse“ (1871)

Die vielfältigen Möglichkeiten der Expressions-/ und Bewegungspraktiken des Publikums hatten auch Einfluss auf die Geräuschkulisse im Saal:

Auffällig blieb die Geräuschkulisse im Zuschauerraum. Die Besucher begegneten sich lautstark, sie lärmten unablässig. Untereinander redete man in einem fort, man begrüßte sich, prostete sich zu und lachte miteinander oder übereinander. Die größte Lautstärke dieser musikalischen Feiern bil-

89 Zitiert nach: Gerhard: „Hunde werden nicht geduldet“ (wie Anm. 87), hier: S. 26.

90 Karl Klinger: „Von der Beifallsenthaltung zwischen den einzelnen Sätzen“, in: *Deutsches Musikjahrbuch*, Bd. 2 und 3, hg. von Rolf Cunz, Essen 1925, S. 149–154.



deten aber oft nicht die Unterhaltungen des Publikum, sondern die akustischen Vorfälle während der Vorstellung. Man kam und ging, das heißt man öffnete und schloss Türen, manchmal verspätete man sich oder ging etwas früher, einige warfen versehentlich Stühle um, andere absichtlich Geschirr, Zugaben wurden erklatscht oder der Auftritt missfallender Künstler lärmend abgebrochen.<sup>91</sup>

Dabei waren die Musiker nicht streng vom Zuschauerraum getrennt, sondern – auch durch die Sitzsituation – ins Geschehen einbezogen.

Die Barriere zwischen Aufführenden und Rezipienten wurde durch die weit verbreitete Praxis relativiert, dass ausgewählte Besucher, die keine Plätze im Auditorium gefunden hatten, am Rande der Bühne Sitze bekamen. Und diese zählten meist zu den begehrtesten.<sup>92</sup>

Das Publikum verschwand also nicht im abgedunkelten Zuschauerraum, sondern war aktiver Part des Konzerts und zu jeder Zeit sicht- und hörbar. Es wäre verfehlt anzunehmen, dass die Musik aufgrund der Tatsache, dass gegessen und getrunken, geredet und sich bewegt wurde, gänzlich unbeachtet im Hintergrund stand. Es herrschte nur eine sehr selektive Wahrnehmung, die stark von den individuellen Interessen der Hörer/innen geprägt war. Das stille Verharren und Zuhören war ebenso eine existente Rezeptionsform, wie Christina Bashford in ihrer Untersuchung „Learning to Listening: audiences to chamber music in early-Victorian London“ herausstellt:

It would of course be naive to suggest that no eighteenth-century concert-goers were prepared to listen, while all early twentieth-century ones did. Clearly, some of the former were attentive to the music regardless of what else was going on in the concert room, and certain performances are thought to have been met with totally rapt attention.<sup>93</sup>

Diese Form der höchst konzentrierten, still-verharrenden Andacht schrieb auch schon Wilhelm Heinrich Wackenroder seinem Alter Ego Joseph Berlinger Ende des 18. Jahrhunderts zu:

Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel, und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre – ebenso still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden stehenden Augen.<sup>94</sup>

---

91 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 217.

92 Ebd., S. 220.

93 Bashford: „Learning to Listen“ (wie Anm. 71), hier: S. 26.

94 Wilhelm Heinrich Wackenroder: „Herzergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders 1797“, in: ders.: *Werke und Briefe*, Neudruck von 1938: Heidelberg 1967, S. 115, zitiert nach Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, 3. Aufl., Kassel 1994, S. 84.

Was im 18. und frühen 19. Jahrhundert noch *eine*, eher seltene Rezeptionsform unter vielen war, sollte im Verlauf des 19. Jahrhundert zur kollektiven und verbindlichen Rezeptionsform werden. Denn: Im Zuge des erstarkenden Bürgertums und dessen neu gewonnenen Selbstbewusstseins wuchs das Bedürfnis der Bürger, Musik kollektiv als eine ‚ernste‘ Angelegenheit wahrzunehmen.<sup>95</sup> *Res severa verum gaudium* steht noch heute im Leipziger Gewandhaus.

Die Konzert- und Opernhäuser wurden zu Orten, in denen Zuhörer zunehmend vom Urteil der anderen abhängig wurden und so das eigene Verhalten kontrollierten. Diese Distinktion war sozial erwünscht. [...] Scheut man die Zuspitzung nicht, dann besuchte das Publikum nicht einfach nur öffentliche musikalische Veranstaltungen – es war Bestandteil der Öffentlichkeit. Genauer: Es wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Öffentlichkeit durch den Akt des kollektiven Musikkonsums.<sup>96</sup>

Um dies durchzusetzen und von einer offenen, eher partizipativen zu einer geschlossenen, passiven Rezeptionsform zu kommen, musste ein umfänglicher Wandel vollzogen werden.

Dieser betraf zunächst die formale Struktur des Konzerts.<sup>97</sup> Die Dauer reduzierte sich auf zwei 45 minütige Blöcke, die meist durch Ouvertüre – Instrumentalkonzert – Sinfonie gefüllt wurden. Unterhaltungen und Essens-/Getränkekonsum musste in der Pause erledigt werden. Die Unterbrechung der Sinfonie für Tanzsätze oder Arien wurde unüblich. Es entstand also das Konzertschema, das uns heute auch noch vertraut ist. Das Klatschen wurde zunehmend für das Ende ganzer Werke aufgespart.

Während, wie oben beschrieben, die Sitzsituation bis Anfang des 19. Jahrhunderts sehr flexibel war, entstanden im 19. Jahrhundert Konzerthäuser, die durch ihre Architektur ganz automatisch nur eine bestimmte Form von Aufmerksamkeit zuließen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde durch die Verdrängung des ‚Äußerlichen‘ (Virtuosen u. ä.) im Lauf der Konzertsaalreform eine endgültige Musikzentrierung und Sakralisierung des Symphoniekonzertes durchgesetzt. Weitere Charakteristika der Konzertsituation waren die fortschreitende Ausprägung der Verhaltensregeln und die Rigorosität, mit der sie durchgesetzt wurden, sowie die absolute Konzentration auf den ‚höchsten Kunstinhalt‘ und der Verlust direkter Bezüge zur gesellschaftlichen Realität.<sup>98</sup>

---

95 Zu den Zusammenhängen zwischen der Erstarkung des Bürgertums, Selbstbewusstsein und dem Wandel in der Hörästhetik vgl. auch: Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik* (wie Anm. 73), im Besonderen Kap I. „Urteilsfundament“.

96 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 9–10.

97 Vgl. hierzu auch: Tröndle: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21), hier: S. 27–28.

98 Ebd., S. 30.



Dass dieser Prozess keineswegs widerstandslos und völlig organisch verlief, sondern vielmehr starker „Erziehungsmaßnahmen“ bedurfte, ist in zahlreichen Zeitzeugenquellen belegt.<sup>99</sup> Es war ein regelrechter Disziplinierungsvorgang, bei dem bestimmte Privilegien des Publikums zugunsten einer anderen Hörhaltung aufgegeben werden mussten. Der Bewegungsspielraum wurde stark eingeschränkt, der Verzehr von Genussmitteln unterbunden und die Gespräche untereinander eingestellt.<sup>100</sup>

Die Veränderung des Hörverhaltens kann als ein Prozess der sozialen Disziplinierung verstanden werden. Aufmerksam war das Publikum im Jahre 1790 und im Jahre 1890 gleichermaßen, nur unterschieden sich die Formen ihrer Aufmerksamkeit erheblich voneinander. Vielfalt und Unterhaltung wichen Selbst- und Fremdzwängen. [...] Hörer verwandelten sich in Zuhörer. [...] Am leichtesten war die Disziplinierung der Musikfreunde in der Kontrolle ihrer Körper auszumachen. Nicht nur die eigene Bewegung während einer Aufführung, auch die Stimme und den expressiven Gesichtsausdruck verbargen die Zuhörer, um ihre habituelle Fähigkeit unter Beweis zu stellen. Sie verblieben auf ihren Sitzen, verzichteten auf beliebte Imbisse und erlernten das Schweigen.<sup>101</sup>

Den Prozess, der „allmählig [sic!] die gesellschaftlich (aber nicht künstlerisch) wohlerzogenen Abonnenten [...] auch zu akustischem Anstande“ erzog, um Bülow zu zitieren, nahmen nicht alle Zuschauer/innen widerstandslos hin.<sup>102</sup> Noch 1918 beklagte sich beispielsweise ein Autor der *Musical Times* 1918 über „stupid and selfish people who come to concert to idle away time and to chatter“<sup>103</sup>. Letztlich setzte sich aber doch diese stille, regungslose und andächtige Form des Musikhörens, zumindest für Sinfonie-/ und Kammermusikkonzerte durch. Das Publikum lernte, Kontrolle über den eigenen Körper – bzw., um es mit Juslin zu sagen,<sup>104</sup> über die eigenen Expressionen und Handlungstendenzen – zu erlangen, auch „um den Preis, für die gewonnene kollektive Sicherheit mit dem Verlust der eigenen eindrucksvollen Vorstellung zu bezahlen.“<sup>105</sup>

---

99 Vgl. dazu ausführlicher: Bashford: „Learning to Listen“ (wie Anm. 71); Johnson: *Listening in Paris: a Cultural History* (wie Anm. 71).

100 Vgl. hierzu auch: Tröndle: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21), im Besonderen: S. 28.

101 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 234–235.

102 Zitiert nach: Gerhard: „Hunde werden nicht geduldet“ (wie Anm. 87), hier: S. 26.

103 *Musical Times* 59 (1918), S. 402, zitiert nach: Percy A. Scholes: *The Mirror of Music, 1844–1944: a Century of Musical Life in Britain as reflected in the Pages of Musical Times*, London 1947, S. 224.

104 Vgl. S. 15.

105 Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 236.

### 3.3 Relevanz für die Musikvermittlung

Der Blick in die Geschichte des Konzertwesens der letzten zweihundert Jahre deckt einerseits verblüffende Diskontinuitäten auf – rauchendes, pöbelndes Publikum im Leipziger Gewandhaus wäre heute sehr ungewöhnlich – zeigt andererseits aber auch verblüffende Kontinuitäten, sind doch die Auswirkungen des Disziplinierungsprozesses noch heute spürbar. Ein sprechendes Beispiel dafür ist vielleicht, dass 2009 Daniel Hope ein Benimmbüchlein für Konzertgänger veröffentlichte indem zahlreiche der im 19. Jahrhundert etablierten Praktiken perpetuiert werden.<sup>106</sup> Und die Kontinuitäten betreffen ganz unterschiedliche Ebenen: das Repertoire, die Sitzordnung, die geschlossene 90-minütige Anlage mit meist Ouvertüre – Instrumentalkonzert – Sinfonie, die eingeschränkten Möglichkeiten der Expressionsäußerung, das rationierte Klatschen usw.

Daraus ergeben sich verschiedene Fragen für die Musikvermittlung. Eine betrifft den *Zusammenhang zwischen Repertoire und Aufführungs-/Rezeptionsform*. Wie gezeigt werden konnte, war für den Wandel der Rezeptionsform hin zu mehr Aufmerksamkeit eine Anpassung des Repertoires und Programmaufbaus notwendig. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde noch vorwiegend (damals) zeitgenössische Musik in locker gefügter Reihenfolge gespielt. Um die gewünschte andächtige Aufmerksamkeit zu erlangen, musste eine kleinere, bewusste Auswahl getroffen und eine wiedererkennbare Struktur geschaffen werden. Die neue Aufmerksamkeit schuf dann auch Raum für Wiederaufführungen *Alter Musik*.<sup>107</sup> Heute finden auch Renaissance-/Barock- und Neue Musik Einzug in die Philharmonien und Konzerthäuser, auch wenn das klassisch-romantische Repertoire immer noch in Sinfoniekonzerten einen großen Stellenwert einnimmt:

Unter aufführungspraktischen, nicht interpretatorischen, sondern sozialen, ästhetischen und räumlichen Gesichtspunkten ist es fragwürdig, ob alle Musik (also zeitgenössische sowie aus der Renaissance, dem Barock, der Klassik oder der Frühromantik stammende) unter den gleichen Bedingungen, im selben Rahmen und mit derselben Idee aufgeführt werden soll, wenn diese Umstände ihren Höhepunkt zwischen 1880 und 1920 hatten.<sup>108</sup>

---

106 Daniel Hope: *Wann darf ich klatschen? Ein Wegweiser für Konzertgänger*, Reinbek bei Hamburg 2009.

107 Als Meilenstein gilt die Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy 1829, vgl. hierzu u. a.: Martin Geck: *Die Geburtsstunde des ‚Mythos Bach‘: Mendelssohns Wiederentdeckung der Matthäuspassion*, Stuttgart 1998.

108 Tröndle: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21), S. 34.

Es stellt sich die Frage, ob alle Musiken gleichermaßen ungeteilte Aufmerksamkeit innerhalb geschlossener Formen fordern. Ist die Rezeption beispielsweise barocker Tanzmusik stillsitzend überhaupt adäquat? Es ist bemerkenswert, dass zuweilen intensive Bemühungen um historische Aufführungspraktiken angestellt werden, während die Bemühungen um historische Rezeptionspraktiken, wenn überhaupt, marginal sind. Es könnte ein Ansatz innovativer Musikvermittlung sein, ein Nachdenken über historisch informierte Rezeptionspraxis anzustoßen. Gemeinsam mit Einrichtungen für Alte Musik, wie beispielsweise der *Schola Cantorum Basiliensis*, könnten Konzertreihen geschaffen werden, in denen auch das Publikum sich dem Versuch eines historisierenden Hörens unterzieht mit allem, was damit verbunden ist. Dass dies nie die tatsächliche historische Praxis abbilden kann, gilt hier ebenso, wie für die historische Aufführungspraxis. Nichtsdestotrotz hinterfragt und erweitert es unsere heutige Perspektive und führt damit zu einer Intensivierung des Konzerterlebnisses.

Weiterhin spannend für die Musikvermittlung ist die (sowohl simultane als auch sukzessive) *Koexistenz unterschiedlicher Rezeptionshaltungen* innerhalb eines Konzertereignisses, wie es für die Zeit vor dem tiefgreifenden Wandel beschrieben wurde. Verhindert die Bewegung und Interaktion anderer Hörer/innen tatsächlich den stillen und andächtigen Musikgenuss oder ist es nicht vielmehr eine Frage der Gewöhnung und architektonischen Anlage? Wie oben beschrieben wurde, existierten im 18. Jahrhundert auch Sitzplätze am Rand der Bühne, die ein unmittelbares Musikerlebnis ermöglichten, ganz gleich, ob es unten im Saal lärmte. Die Übertragung so einer Koexistenz auf heutige Konzerte hat natürlich Grenzen, zumal, wenn unsere heutigen Ohren nicht daran gewöhnt sind, dennoch lassen diese Quellen das Paradigma des kollektiv-stillen Hörens überdenkenswert erscheinen.

Gerade die räumliche Komposition von Konzertorten bietet dabei schöne Möglichkeiten. So wird beispielsweise beim diesjährigen Podium Festival ein Konzert in der *Villa Merkel*<sup>109</sup> mit dem Titel *MOMENTUM. Musik in Bewegung*<sup>110</sup> stattfinden. Die Idee des Konzerts liegt darin, dass sich das Publikum frei um den mittig platzierten Flügel bewegt:

---

109 URL: [<http://www.villa-merkel.de/>], zuletzt eingesehen am 27. Februar 2015.

110 URL: [<http://podiumfestival.de/programm/momentum/?date=0>], zuletzt eingesehen am 27. Februar 2015.



Abb. 4: Blick von oben in die Villa Merkel<sup>111</sup>

Dabei bieten die unterschiedlichen, sternförmig um den Innenhof platzierten Galerieräume unterschiedliche Atmosphären. Sitzsäcke und Loungemöbel laden zum versunkenen, rauschhaften Zuhören ein, ein angrenzender Wintergarten mit Bar ermöglicht den Rückzug, wenn einem die minimalistische Musik zu viel wird, aufgestellte Stühle lassen auch das eher klassische Zuhören zu. Zwischen den unterschiedlichen Orten kann man sich frei bewegen. Dies ist nur ein Beispiel für eine gegenwärtige Form von (simultaner) Koexistenz unterschiedlicher Hörhaltungen innerhalb eines Konzertes.

Vielleicht noch praktikabler für heutige Formate ist aber die sukzessive Koexistenz unterschiedlicher Rezeptionsformen, schließlich haben sich „die Bedürfnisse der Hörer [...] in den letzten 50 Jahren stark verändert, die Institution ‚Konzert‘ jedoch hat es nur partiell geschafft, sich zu einer neuen Variation zu entwickeln, der wieder breite Aufmerksamkeit geschenkt würde.“<sup>112</sup> Die Bedürfnisse der Mitglieder der „Erlebnisgesellschaft“,<sup>113</sup> auf die Trödle hier anspielt, wollen Abwechslung, Vigilanz und unmittelbare Relevanz zu

111 URL: [<https://pbs.twimg.com/media/B0LGsMPCEAAVy7B.jpg:large>], zuletzt eingesehen am 27. Februar 2015.

112 Trödle: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21), S. 34.

113 Gerhard Schulze: *Erlebnisgesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main und New York 1992.

ihrer Lebenswirklichkeit:

Die potenzielle Konzertbesucherin entscheidet zwischen einer Vielzahl von Konzert-, Theater-, Kinobesuchen oder einem Abend im Restaurant mit Freunden. Das Konzert als sozialer Anlass muss den Bedürfnissen potenzieller Besucher entsprechen, soll ihre Entscheidung für den Konzertbesuch fallen.[...] Wie können Konzertformen geschaffen werden, die es vermögen, die Aufmerksamkeit eines Publikums wieder an sich zu binden? Wie gewinnt das Konzert als ästhetisches und soziales Ereignis wieder an Relevanz für das Publikum?<sup>114</sup>

Eine Möglichkeit wäre die Pluralisierung unterschiedlicher Rezeptionsformen innerhalb einzelner Konzertevents, wie sie vor dem 19. Jahrhundert noch selbstverständlich war. Getanzt wurde nur, wenn es die Musik verlangte und danach konnte problemlos wieder anmutig gelauscht werden. Warum also nicht Konzerte planen, die sowohl stille, als auch partizipative, kommunikative oder improvisierende Elemente enthalten? Eine solche Pluralisierung an einzelnen Events zu erproben braucht sicher eine feine Kuration und geeignete Räumlichkeiten. Diese Versuche zu wagen und sie nicht nur als ein Aufmerksamkeits- und Publikums-erheischendes Zugeständnis an die vermeintlich abgestumpfte jüngere Generation zu verstehen, kann ein Blick in die Vergangenheit anregen.

Angesichts heutiger gesellschaftlicher Tendenzen und Moden erscheint das stillsitzende Hören als Relikt aus hierarchischen, körper- und bewegungsfeindlichen, interaktiven Rezeptionsformen verschlossenen Gesellschaftsstrukturen; die Apologeten meditativer Stillhaltepraktiken befinden sich diesen ganzheitlichen Selbstverwirklichungstrends gegenüber in der Minderzahl.<sup>115</sup>

Eine weitere Diskontinuität, die zum Nachdenken anregt, liegt in der Möglichkeit der *expressiven Kommentierung des Konzertgeschehens* durch das Publikum. Schließlich zeigten die historischen Quellen, dass die Bewegungen/Äußerungen des Publikums nicht nur individuell und musikunabhängig waren, sondern sich oft auch auf die Interpretation oder Musik selber bezogen. Das Publikum konnte die eigenen Emotionen laut machen und mit den anderen Konzertbesucher/innen teilen, auch schon bevor der letzte Ton verklungen war.

Diese Frage habe ich bereits im vorangegangenen Kapitel anhand der Anekdote von Axel Hackes hustendem Konzertpublikum angerissen. Die schon dort geäußerte Vermu-

---

114 Martin Tröndle: „Manage yourself? Create your Concert. Eine Einleitung“, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb. Ein Handbuch für Kulturschaffende*, 2. komplett überarb. Aufl., Bielefeld 2012, S. 11–20, hier: S. 12, 14.

115 Elena Ungeheuer: „Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale?“, in: *Das Konzert* (wie Anm. 6), S. 125–142, hier: S. 135.

tung, das Publikums wolle sich durch Laute oder Bewegung zu dem Konzert verhalten, scheint sich durch die historischen Zeugnisse zu erhärten. Als es nämlich noch erlaubt war, wurde die Möglichkeit zu klatschen oder zu jubeln gerne wahrgenommen – auch bei klassischer Musik. Dass in anderen Musikgenres eine lautstarke Anteilnahme des Publikums im Konzert üblich ist, bestätigt die Beobachtung ebenfalls und wird auch in Kap. 4 noch diskutiert werden. Erst ein ambitionierter Disziplinierungsprozess konnte dem Klassikpublikum diese Anteilnahme austreiben.

Wäre es nicht sinnvoll im Wissen um diese historische Gewachsenheit eines Verbotes selbiges über hundert Jahre später wieder abzuschaffen? Junge Vertreter der Szene fordern dies lautstark, so nennt beispielsweise Baldur Brönnimann in seinen „10 things that we should change in classical music concerts“ diesen Punkt zuallererst.<sup>116</sup> Auch dass der oben genannte Benimmband von Daniel Hope gerade den Titel *Wann darf ich klatschen?* trägt, zeigt, wie tief die Sorge vor Fehlverhalten in diesem Punkt sitzt. Es könnte auch die Aufgabe von Musikvermittlung sein, ein Umdenken anzustoßen. Statt Regeln zum Klatsch-, Zuspätkomm- und Hustverhalten, wie sie noch heute die erste Seite der Kölner Philharmonie-Programmhefte zieren, könnten Musikvermittler/innen veranlassen, dass zur freien Meinungsäußerung durch Applaus eingeladen wird. Der Rückgriff auf historische Quellen kann in der Diskussion mit uneinsichtigen Abonnent/innen oder Intendant/innen sicher hilfreich sein. Dass diese Offenheit großen Einfluss auf das individuelle wie kollektive Konzerterlebnis hat und alles andere als eine Aufmerksamkeitslinderung bewirkt, beweisen experimentelle Konzertformate.

Insgesamt wurde in der Auseinandersetzung mit den historischen Quellen deutlich, dass die Körperlichkeit der Rezipient/innen in früheren Konzertpraktiken deutlich stärker im Mittelpunkt stand. Sie wurde nicht negiert, sondern ihr wurden bewusst Räume geschaffen – auch, wenn dafür andere Aspekte weniger Raum innehatten. Heute sehen wir uns mit einer Aufführungskultur konfrontiert, die stark von den Paradigmen des 19. Jahrhunderts und ihrer Negierung der körperlichen Dimension zu Gunsten einer Transzen-

---

116 Vgl.: URL: [<http://www.baldur.info/blog/10-things-that-we-should-change-in-classical-concerts/>], aber auch Colin Paterson: „Live classical ‚off-putting‘ says Jonny Greenwood“, URL: [<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-29559804>] oder Steven Walter: „Gute Konzerte, schlechte Konzerte. Das klassische Konzert ist gut dass es sich ändert“, URL: [<http://podiumfestival.de/gute-konzerte-schlechte-konzerte/>], zuletzt eingesehen am 27. Februar 2015.



dierung der Musik, geprägt ist.<sup>117</sup> Martin Tröndle folgert aus der Auseinandersetzung mit der Geschichte des Konzertwesens, dass nur eine umfängliche Erneuerung und Anpassung der Rituale an die gegenwärtigen Bedürfnisse zielführend sein kann:

Man kann nach diesem kurzen historischen Rückblick sagen, dass die bürgerliche Aufführungspraxis am Beginn des 21. Jahrhunderts in zentralen Bereichen des Musikbetriebs an ihre Grenzen stößt, und dass für das Konzert zwingend neue Aufführungskonzepte entwickelt werden müssen, die es vermögen, die Aufmerksamkeit eines Publikums wieder vermehrt an sich zu binden. Es gilt also, die Variationsgeschichte des Konzertwesens weiterzuschreiben. Diese neuen Aufführungskonzepte sind nur dann erfolgreich, wenn sie in Korrespondenz bzw. Abstimmung mit dem Publikum und seiner Bedürfnis- und Rezeptionsstruktur entwickelt werden. Denn die potentiellen Besucher müssen sich von dem Ereignis Konzert ästhetisch und sozial angesprochen fühlen. [...] Es geht um eine Pluralisierung des Konzertwesens, um den vielfältigen Lebensentwürfen des potenziellen Publikums gerecht zu werden.<sup>118</sup>

Es gilt zu überdenken, ob nicht gerade der körperlichen Dimension des Publikums in diesem Erneuerungsprozess eine herausragende Bedeutung beigemessen werden sollte. Martin Rebstock schreibt dem „körperlichen Hören“, dem „sich in Schwingungen versetzen lassen“, das eine „Transzendierung des eigenen Körpers“ ermöglicht, im Prozess der „Spiritualisierung“ als „Strategie zur Produktion von Präsenz“ eine solch große Bedeutung zu.<sup>119</sup>

Schließlich zeigen ambitionierte neue Aufführungsformen, dass dieser körperlichen Dimension viel Potenzial innewohnt.

Man kann von einer neu aufgelebten Aufführungskultur oder „Interpretationskultur“ (Danuser) sprechen, die viele Menschen vor allem im Rahmen von Festivals anzieht, weil sie es möglich macht, bestimmte klangliche Prozesse leibhaftig zu erleben, mit allen auratischen, rituellen, atmosphärischen Erfahrungspotenzialen, inklusive der Übergangsbereiche zwischen autonomer Kunst und Alltag. Welche Orte und Gelegenheiten für die Aufführungen von Musik dann gewählt werden, ist wesentlich. Der konventionelle Konzertsaal wird dazu gerne ersetzt durch flexibel bestuhlbare, beleuchtbare und auch begehbare Räume, auch mit Kontexten der vormaligen Nutzung wie beispielsweise die vormaligen Ballhäuser in Berlin, die Franzensfeste (ehemaliges Munitionsdepot) bei

---

117 Vgl. auch Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“ (wie Anm. 6), hier: S. 143–144: „Stillsitzen und zuhören“, das bringt die Rezeptionshaltung auf den Punkt, auf die das klassische, bürgerliche Konzert als besondere Aufführungsform geradezu perfekt ausgerichtet ist. [...] Still sitzen und Zuhören war im 18. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert die adäquate Rezeptionshaltung für solche absolute Musik, weil beide in gewisser Weise ihre körperliche Dimension negieren: das Konzert, indem der Zuhörer die Existenz seines Körpers negiert und ‚ganz Ohr wird‘; die absolute Musik, weil sie die Musik in ein Transzendentes verlegt und dafür von der körperlichen Dimension ihrer Hervorbringung durch die Musiker abstrahiert. Von heute aus gesehen stellen ‚Stillsitzen und Zuhören‘ Tätigkeiten dar, die in unserem Alltag eher negativ besetzt sind, bzw. die so fast gar nicht vorkommen. Mit dem Eintritt ins Konzert muss man einen Teil seiner Selbstbestimmung abgeben [...]; das Herumlaufen während des Konzerts und auch das Rausgehen werden sozial streng sanktioniert; ebenso übermäßiges körperliches Mitgehen mit der Musik.“

118 Tröndle: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“ (wie Anm. 21), S. 37.

119 Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“ (wie Anm. 6), hier: S. 147.

Brixen, Badestege in Viitasaari (Finnland), still gelegte industrielle Gelände, Freiluftorte in Städten und in der Natur etc.<sup>120</sup>

Macht man nämlich ernst mit dem Anliegen, den Konzertbetrieb für ein jüngeres Publikum und ihre eigenen sozialen, kulturellen, körperlichen Bedürfnisse – eben wiederum ihre spezifische Historizität – öffnen zu wollen, kann dies nur durch ein Bedeutungszugeständnis ans Publikum glücken. Ein junges Publikum möchte in seiner Körperlichkeit nicht negiert werden und zieht im Zweifel seine Konsequenz. Und auch diese Überlegung ist keineswegs neu. Schon 1824 fragte (und antwortete) der Romancier Stendhal: „Was wird das skrupelöse Schweigen und die durchgängige Aufmerksamkeit zur Folge haben? Dass weniger Leute Vergnügen finden.“<sup>121</sup>

---

120 Heilgendorff: „Neue Live-Kulturen der westlichen Kunstmusik“ (wie Anm. 5), hier: S. 132.

121 Zitiert nach: Gerhard: „Hunde werden nicht geduldet“ (wie Anm. 87), hier: S. 29.



## 4. Vergleichende Zugänge

### 4.1 Körperlichkeit und Musikhören als Gegenstand des Vergleichs

Die Konfrontation heutiger Musikrezeptionspraktiken mit der Andersartigkeit historischer Rezeptionsformen im vorangegangenen Kapitel hat einen differenzierteren Blick auf das Zusammenspiel zwischen Körperlichkeit und Musikrezeption heute ermöglicht. Beispielhaft konnte gezeigt werden, wie stark soziale, gesellschaftliche und politische Faktoren das Konzertwesen beeinflussen. Durch den historiographischen Zugang konnten Kontinuitäten und Veränderungen in den Rezeptionspraktiken identifiziert und interpretiert werden.

Als dritten und letzten Schritt dieser Arbeit möchte ich nun das Verhältnis von Körperlichkeit und Musikhören in klassischen Konzerten abermals mit andersartigen Konzertpraktiken vergleichen. Statt historischer Zeugnisse sollen nun aber die Rituale zweier Genres/Konzerttypen als Kontrastfolie dienen, die auf den ersten Blick mit klassischen Konzerten wenig gemein haben: Pop-/Rockkonzerte und klassische Konzerte für Kinder und Jugendliche.

Erstere unterscheiden sich durch den musikalischen Gegenstand ebenso wie teilweise durch die soziale Herkunft, Lebenssituation und den gesellschaftlichen Status ihrer Rezipient/innen. Einen empirischen Überblick über die Unterschiede/Gemeinsamkeiten bei Altersstruktur/Bildung etc. bietet Hans Neuhoff in seiner Studie „Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile“.<sup>122</sup> Klassische Konzerte für Kinder un-

---

<sup>122</sup> Vgl. hierzu: Hans Neuhoff: „Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile“, online einsehbar unter URL: [[http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf)], zuletzt eingesehen am 11. März 2015.

terscheiden sich zwar weniger durch den musikalischen Gegenstand, aber dafür durch die Altersstruktur der Zielgruppe. Die Musikvermittlungsszene/Musikpädagogik hat in den letzten Jahren viel Energie aufgewendet, um jeweils altersgruppenspezifische Formate zu entwickeln bei denen von Ungeborenen im Mutterleib<sup>123</sup> bis zu Demenzerkrankten im Seniorenheim<sup>124</sup> alle Altersgruppen bedacht werden sollen. Sie gehen von der Prämisse aus, dass mit bestimmten Lebens-/Entwicklungsphasen jeweils spezifische Bedürfnisse einhergehen, auf die bei der Entwicklung klassischer Konzertformate reagiert werden müsse.

So sinnvoll die Unterscheidung zwischen „genre-normativen Hörweisen“<sup>125</sup> oft auch sein mag, so sehr erschwert sie doch den Blick auf verbindende Elemente. Gibt es nicht doch Teilaspekte im Spannungsfeld von Musikrezeption/Körperlichkeit, die über die Genre-/Altersgrenzen hinweg wirkmächtig sind? Um dieser Frage (kurz: „What’s really going on here?“)<sup>126</sup> auf den Grund zu gehen und den Fokus stärker auf die Praktiken der hörenden Personen denn auf die musikalischen Gegenstände zu lenken, hat Christopher Small den Begriff „musicking“ geprägt.

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.<sup>127</sup>

In seiner gleichnamigen, breit rezipierten Monographie dekonstruierte Small die Rituale, Praktiken und Kommunikationsweisen eines klassischen Symphoniekonzerts, als wäre es eine ‚fremde Kultur‘, um sie in den Kontext einer genreübergreifenden Musikrezeptionspraxis zu stellen.<sup>128</sup> Das Hören von Musik in der U-Bahn, tänzerische Bewegungen zu

---

123 Vgl. z. B. Konzertreihe „Ultraschall. Für Schwangere und Babys in ihrem Bauch“ in der Tonhalle Düsseldorf, URL: [<http://www.tonhalle.de/ultraschall>], zuletzt eingesehen am 13. März 2015.

124 Vgl. z. B. Konzertreihe „LSO Horizonte Senioren+Generationen“ vom Luzerner Sinfonieorchester, URL: [<http://www.sinfonieorchester.ch/veranstaltungenkalender#2c461932-3bb3-42d0-9464-307aa2df8b05>], zuletzt eingesehen am 13. März 2015.

125 Vgl. Ola Stockfelt, „Adequate Modes of Listening“ (orig. „Musik som lyssnandets konst“), in: *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, hg. von David Schwarz, Anahid Kassabian, Lawrence Siegel, Charlottesville 1997; S. 129–146, hier: S. 137.

126 Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998, S. 10.

127 Ebd., S. 9.

128 Ebd., S. 14: „To show the kind of questions we might ask of a performance, I shall be examining carefully an important event in Western musical culture, namely, a symphony concert as it might take place in a concert hall anywhere in the industrialized world. I am going to try to deconstruct it, which is to say, to decipher the signals that are everywhere being given and received, and to learn the meaning not just of the

Musik oder das Üben im Wohnzimmer sind nicht mehr völlig verschiedene Dinge, sondern werden als unterschiedliche Spielarten des „musicking“ gedacht.

Damit steht er in der Tradition einer kulturwissenschaftlich orientierten Musikethnologie. Die Methode, unterschiedliche Rituale und Praktiken jeweils in ihren kulturellen Kontexten zu verstehen und mittels „dichter Beschreibungen“ (Clifford Geertz)<sup>129</sup> zu interpretieren, ist eine Errungenschaft der Musikethnologie der 1960er Jahre, die früher „Vergleichende Musikwissenschaft“<sup>130</sup> hieß. Alan P. Merriam etablierte einen Ansatz, *Musik in Kultur* bzw. *als Kultur* zu begreifen und revolutionierte damit das Fach<sup>131</sup>:

Music can and must be studied from many standpoints, for its aspects include the historical, social psychological, structural, cultural, functional, physical, psychological, aesthetic, symbolic, and others. If an understanding of music is to be reached, it is clear that no single kind of study can successfully be substituted for the whole.<sup>132</sup>

Musik müsse also immer im Kontext ihrer Aufführung, Rezeption, Distribution usw. verstanden werden. Diese Methoden wurden ursprünglich entwickelt, um ein reflektiertes Denken/Schreiben über ‚fremde‘ Kulturen, über das *Andere* zu ermöglichen. Mit Edward Sauts Monographie *Orientalism* (1978)<sup>133</sup> wurde dann aber offenbar, dass diese Beschreibungen „des Anderen [...] auf keine geographische, historische oder kulturelle Realität bezogen [sind], sondern lediglich auf eine imaginierte Welt“, immer nur ein „invertiertes Bild des Eigenen“<sup>134</sup> darstellen.

Bezogen auf meinen Gegenstand bedeutet dies, dass die Auseinandersetzung mit dem vermeintlich ‚Anderen‘ oder ‚Fremden‘, wie beispielsweise den Ritualen der Pop-/Rockmusik oder der Musikpädagogik die Möglichkeit bietet, sicher geglaubte und dis-

---

musical works that are being played there but of the total event that is a symphony concert.“

129 Clifford Geertz: „Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“, in: Ders.: *Dichte Beschreibungen. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main 1983, S. 7–43.

130 Zur Terminologie vgl. auch: Birgit Abels [u. a.]: „What discipline? Positionen zu dem, was einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann“, in: *Musikforschung* 67/4 (2014), S. 384–409.

131 Vgl. hierzu auch den pointierten und unterhaltsamen Überblick über die Fachgeschichte von Julio Mendivil: „Oh wie schön ist Panama – Musikethnologie heute“, in: *Norient Magazin. Network for Local and Global Sounds and Media Culture*, 25. April 2014, o. P., online einsehbar unter URL: [<http://norient.com/de/stories/musikethnologie-heute/>], zuletzt eingesehen am 28. Februar 2015.

132 Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, S. 31.

133 Edward Said: *Orientalism*, New York 1979.

134 Mendivil: „Oh wie schön ist Panama“ (wie Anm. 131), o. P.

kursiv perpetuierte Dichotomien zu hinterfragen, bzw. neu zu denken. Ist tatsächlich beispielsweise das Mitsingen/Tanzen und das stehende Hören bei Pop-/Rockkonzerten lediglich durch die andere Faktur der Musik zu erklären? Ließen sich nicht vielleicht bestimmte Rituale auch auf den klassischen Konzertbetrieb transferieren? Und sind die Erkenntnisse der Musikpädagogik wirklich nur altersgruppenspezifisch wirksam oder sollten nicht vielmehr auch in Erwachsenenkonzerten bestimmte Potenziale der Musikpädagogik genutzt werden?

In den letzten Jahren zeichnete sich ein Trend im Kulturbetrieb ab, Hybride zwischen unterschiedlichen Genres zu entwickeln: Konzerte in Clubs, Wandelkonzerte, interaktive Konzerte für Erwachsene etc. Der Erfolg dieser Formate legt nahe, dass sicher geglaubte Dichotomien zwischen unterschiedlichen Genres und die daran geknüpften Rezeptionsrituale – zumindest in der Praxis – zuweilen fließende Grenzen vertragen. Um diese Beobachtung theoretisch zu fundieren, möchte ich nun also zwei ‚andere‘ Verhältnisse von Körperlichkeit/Musikrezeption mit den Methoden einer kulturwissenschaftlich orientierten Musikethnologie beleuchten. Anders als in den beiden vorangegangenen Kapiteln erscheint es mir methodisch hier allerdings nicht sinnvoll, die Beschreibung der Forschungsergebnisse der jeweiligen Disziplinen von dem Transfer auf den Musikvermittlungskontext zu trennen. Dazu sind die Blickwinkel zu ähnlich und die Ansätze zu verwandt. Stattdessen werden die Forschungsergebnisse unmittelbar in den Kontext der Musikvermittlung gestellt und auf ihre Übertragbarkeit hin untersucht.

## 4.2 Zwei Kontrastfolien

### 4.2.1 Popmusikforschung und Musikvermittlung<sup>135</sup>

Classical music I don't feel is the kind of music that you participate in as you do with pop music or something, where you might sing along or dance or punch your arm in the air or whatever. Whereas classical music demands almost that you pay attention to the music, and you follow its nuances and its intricacies and things (Toby, LFG1).<sup>136</sup>

So beschreibt ein Proband einer Studie von Melissa C. Dobson und Stephanie E. Pitts (2011) den Unterschied zwischen klassischen Konzerten und Popkonzerten. In der Studie wurde junges Publikum befragt, das zum ersten Mal ein klassisches Konzert besuchte. Und tatsächlich ist die Frage nach ‚Partizipation‘ im weiteren Sinne ein sehr markanter Unterschied zwischen klassischen Konzerten und Popkonzerten. Bei Zweiteren ist die Ansprache ans Publikum, die Aufforderung beispielsweise mitzuklatschen, den Refrain mitzusingen oder die Arme rhythmisch in die Höhe zu strecken konstitutives Element.<sup>137</sup>

Im Rock'n'Roll der ersten Stunde war die Körperlichkeit der Musik, auch durch das Verhalten ihrer Protagonisten, live und in Filmen offensichtlich. Der Zuhörer war aufgerufen zu folgen, indem er tanzte, in die Hände klatschte, Solos und Breaks für besondere klimaktische Tanzfiguren nutzte (die Partnerin herumwirbeln, in die Luft werfen etc.). Gleichzeitig war diese Körperlichkeit ein visuelles Ereignis. Die meisten erlebten sie nicht oder nicht nur am eigenen Leibe, sondern immer auch schon als visuelle Sensation, als öffentliches, anti-normal körperliches Spektakel.<sup>138</sup>

Gerade in ihrer frühen Phase wurde die Art der Aufführung und Rezeption von Pop-/

<sup>135</sup> Es versteht sich von selbst, dass Pop-/Rockmusik so wenig (oder noch weniger) ein homogenes Genre ist, wie klassische Musik. Es kann hier im Sinne einer exkursartigen Kontrastbetrachtung aber nicht darum gehen, die sicher signifikanten und spannenden Unterschiede verschiedener Genres/verschiedener kultureller Praktiken (wie bspw. Hip Hop, Indie, Heavy Metal, Punk und ihre jeweiligen Unterrubriken) herauszuarbeiten. Der geneigte Leser möge daher über die hier notwendigerweise getroffene pragmatische Entscheidung einer Nicht-Differenzierung hinwegsehen. Verwiesen sei zu dieser Thematik beispielsweise auf Stuart Borthwick: *Popular music genres: an introduction*, Edinburgh 2004; Peter Kemper, Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein (Hrsg.): *„but I like it“. Jugendkultur und Popmusik*, Stuttgart 1998.

<sup>136</sup> Aussage des Probanden Toby, in: Melissa C. Dobson und Stephanie E. Pitts: „Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Members' Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance“, in: *Ethnomusicology Forum* 20/3 (Dezember 2011), S. 353–383, hier: S. 364.

<sup>137</sup> Zu den Charakteristika und Rahmenbedingungen von Pop-/Rockkonzerten vgl. auch: Susanne Binas-Preisendörfer: „ ‚Live is Life‘. Faszination und Konjunktur des Popkonzerts, oder Überlegungen zur Performativität medienvermittelter musikkultureller Praktiken“, in: *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik* (= Short Cuts | Cross Media 3), hg. von Axel Schmidt [u. a.], Baden-Baden 2011, S. 131–146.

<sup>138</sup> Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014, S. 77.

Rockmusik so sehr als eine Körperliche/Sexualisierte wahrgenommen, dass sie in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten für Aufregung sorgten und „die Haare der Mütter ergrauen“<sup>139</sup> ließen. Und auch in der Wissenschaft sorgte die demonstrative körperliche Komponente für Diskussionsbedarf. So unterstellte Kulturpessimist Theodor W. Adorno beispielsweise in seiner unter seinem Pseudonym Hektor Rottweiler veröffentlichten Wutschrift „Über Jazz“<sup>140</sup>, eine „keineswegs unbewusste sexuelle Bedeutung“<sup>141</sup>, die sich im kollektiven Musikerlebnis manifestiere:

„Der intendierte, vom Publikum wohl auch geleistete unbewusste Vorgang ist demnach zunächst der der Identifizierung. Das Individuum im Publikum erlebt sich zunächst als Couplet-Ich, fühlt dann im Refrain sich aufgehoben, identifiziert sich mit dem Refrainkollektiv, geht tanzend in dieses ein und findet damit die sexuelle Erfüllung.“<sup>142</sup>

So normativ, sozialdistinktiv und zuweilen auch schlichtweg falsch die Schlüsse von Adorno sein mögen,<sup>143</sup> so wenig ist von der Hand zu weisen, dass die gemeinsam erlebte Körperlichkeit, bzw. körperliche Musikwahrnehmung das Verhältnis von Individuum und Publikumskollektiv stark beeinflussen. Die stehende und interaktive Rezeptionssituation bietet nämlich sowohl die Möglichkeit zum Rückzug in bzw. Ausleben von individuellen Emotionen, als auch das Erlebnis „der totalen Euphorie über nie gekannte Gemeinschaftserlebnisse“<sup>144</sup>.

---

139 Claude Lévy-Strauss, zitiert nach: „*but I like it*“. *Jugendkultur und Popmusik* (wie Anm. 135), S. 12.

140 Hektor Rottweiler/Theodor W. Adorno: „Über Jazz“, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), S. 235–259. „Jazz“ definiert Adorno hier diffamierend als „den Bereich jener sei es unmittelbar gebrauchten sei es leicht stilisierten Tanzmusik etwas seit dem Kriege“. Für meine Fragestellung ist eine genaue Abgrenzung unterschiedlicher ‚Unterhaltungs‘-Genres nicht von Belang, es geht vielmehr um die diskursive Verknüpfung von Körperlichkeit und musikalischen Formen der „Kulturindustrie“ um in Adornos Terminologie zu bleiben. Vgl. auch: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1988, 17. Aufl. 2008, S. 128–176.

141 Rottweiler/Adorno: „Über Jazz“ (wie Anm. 140), hier: S. 251.

142 Ebd., hier: S. 252–253.

143 Eine Darstellung und Kritik der ideologischen Hintergründe solcher Argumentationen bietet Richard Middleton: *Studying Popular Music*, Kap. „Pleasures of the body“, Milton Keynes 1990, S. 258–267.

144 Diedrich Diederichsen: „Pop ist ein Absturz“, in: *TAZ.de*, 11. März 2003, o. P. URL: [www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/03/11/a0124], zuletzt eingesehen am: 16. März 2015.





Abb. 5 und 6: Popkonzert zwischen individueller und kollektiver Erfahrung<sup>145</sup>

Dies wird auch dadurch begünstigt, dass das Publikum die im Konzert gehörte Musik meist kennt und in privaten Situationen (beim Hören auf Platte oder CD) schon mit individuellen Erlebnissen verknüpft hat.<sup>146</sup> Popmusikforscher und Musikkritiker Diederich Diederichsen sieht in dieser Ambivalenz ein Grundcharakteristikum von Popmusikrezeption:

Das, was Pop-Musik-Rezeption und -Kommunikation ausmacht, ist das aktive Transportieren ihrer verschiedenen Rezeptionsszenen in andere Rezeptionsarenen: Intimes in Öffentliches, Peer-Group-Spezifisches in Gesamtgesellschaftliches, Spielerisches in Subkulturelles und vice versa.<sup>147</sup>

Während sich in klassischen Konzerten seit dem 19. Jahrhundert „eine große Gruppe versammelt, um als Einzelne, möglichst in sich selbst versenkt, Musik zu lauschen“<sup>148</sup>, wird bei Popkonzerten durch gemeinsames Singen oder Tanzen „Intersubjektivität ästhetisch erfahrbar.“<sup>149</sup> Dass Gemeinschaftserlebnisse durch gemeinsames (Mit-)Singen und Hören von Musik kein Phänomen der Pop-/Rockmusik und des 20. Jahrhunderts allein ist, sich

145 URL: [[http://www.wdr.de/bilder/mediendb/Fotostrecken/planet-wissen/politik\\_geschichte/wirtschaft\\_finanzen/mega\\_events/Biga\\_woodstock\\_dpa\\_m.jpg](http://www.wdr.de/bilder/mediendb/Fotostrecken/planet-wissen/politik_geschichte/wirtschaft_finanzen/mega_events/Biga_woodstock_dpa_m.jpg)], (rechts) URL: [[http://woodstock.com/woodstock/wp-content/uploads/2014/03/woodstock\\_slider\\_new3.jpg](http://woodstock.com/woodstock/wp-content/uploads/2014/03/woodstock_slider_new3.jpg)], zuletzt eingesehen am 16. März 2015.

146 Vgl. hierzu auch: Ole Petras: *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld 2011, S. 237–239; Ralf von Appen: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*, Bielefeld 2007, S. 15.

147 Diederichsen: *Über Pop-Musik* (wie Anm. 138), hier: S. XXVIII.

148 Schröder: *Zur Position der Musikhörenden* (wie Anm. 11), S. 29.

149 Christian Rolle: „Der Rhythmus, daß ein Jeder mitmuß“ – Zur Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung“, in: *Grundlagen, Theorien, Perspektiven* (= ASMP-Beiträge zur Populärmusikforschung 14), hg. von Helmut Rösing, Baden-Baden 1994, S.20–33, hier: S. 30.



also weniger aus der musikalischen Textur denn aus der sozialen Praxis heraus erklären lässt, belegen beispielsweise Studien zu Musikfesten und Massengesang im 19. Jahrhundert.<sup>150</sup>

Die Überlegungen Diederichsens legen folgende grundsätzliche Annahme nahe: die Möglichkeit der körperlichen Expression von Emotionen durch Tanz oder Stimme, vermittelt, zumindest potenziell, zwischen individueller Emotion und kollektivem Musikerlebnis.<sup>151</sup> Popmusikforscher Richard Middleton stützt diese Annahme: „Listeners [...] identify with the motor structure, participating in the gestural patterns, either vicariously, or even physically, through dance or through miming vocal and instrumental performance.“<sup>152</sup>

Dieser Prozess wird durch die (als individuell erlebte) Ansprache der Musiker/innen ans Publikum begünstigt. Das Erzählen von kleinen Anekdoten, Witzen, Fragen ans Publikum usw. sind für das Erlebnis von Popkonzerten häufig essenziell. So waren es auch gerade die, die einigen Probanden der einleitend zitierten Studie zu Erstbesuchern klassischer Konzerte fehlten, bzw. die, wenn sie vorhanden waren, positiv hervorgehoben wurden:

Hearing the performers speak helped to reduce the formality of the occasion, making ‘a connection between those who are sitting on the seats and the ones on the stage’ (Waqar, SI) [...] Hearing the performers speak also helped overcome the sense of awe at their musical skill, such that ‘when they start joking and talking, you go “Yes, they are normal people”’ (Waqar, SI). Not speaking to the audience was perceived to be almost rude by some of the participants, who felt that on such occasions ‘it seems to be that they’re almost wilfully ignoring the audience’ (Emma, LI).<sup>153</sup>

150 Vgl. z. B. Ryan Minor: *Choral Fantasies. Music, Festivity and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge und New York 2012; Celia Applegate: „The Building of Community through Choral Singing“, in: *Nineteenth-Century Choral Music*, hg. von Donna M. di Grazia, New York 2013, S. 3–20; Hans-Werner Boresch: „Der ‚alte‘ Traum vom ‚alten‘ Deutschland – Musikfeste im 19. Jahrhundert als Nationalfeste“, in: *Die Musikforschung* 52/1 (1999), S. 55–69.

151 Vgl. auch John Blacking: „Towards an Anthropology of the Body“, in: ders. (Hrsg.): *The Anthropology of the Body* (= Association of Social Anthropologists Monograph 15), London 1977, S. 9., deutsche Übersetzung zitiert nach John Shepherd: „Warum Popmusikforschung?“, in: *PopScriptum 01 - Begriffe und Konzepte*, hg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 1992: „Entscheidende Faktoren bei der Herausbildung kultureller Formen liegen in der Möglichkeit gemeinsam erlebter somatischer Zustände, den Körperstrukturen, die diesen gemeinsam sind, und den Rhythmen der Interaktionen, die gemeinsam erlebte innere Erregungen in äußerlich sichtbare und übertragbare Formen umsetzen ... Die gemeinsamen Zustände verschiedener Körper können verschiedene Regelkanons erzeugen, zur Konstruktion des Verhaltens und Agierens mittels wiederholter Bewegungen in Raum und Zeit, die von einer Generation an die nächste weitergereicht werden.“

152 Middleton: *Studying Popular Music* (wie Anm. 143), S. 243.

153 Dobson und Pitts: „Classical Cult or Learning Community?“ (wie Anm. 136), hier: S. 366–367.

Es scheint im Kern also darum zu gehen, sich in der Menge trotzdem als Einzelperson angesprochen und wahrgenommen zu fühlen und eine Beziehung zur Musik und den Musiker/innen aufbauen zu können. So beschreibt eine andere Probandin: „you tend to find the live music you get most out of is where you really feel like you’ve been included in the experience (Dominic, LI)“<sup>154</sup>.

Ein weiterer entscheidender Punkt liegt darin, dass nicht zwischen einem vermeintlich rational-intellektuellen *Musikverstehen* und einem körperlichen *Musikerleben* unterschieden wird. Diese Unterscheidung scheint ohnehin eng mit der Tradition sog. westlicher Kunstmusik der letzten Jahrhunderte verknüpft zu sein, schließlich existiert in vielen Sprachen keine begriffliche Unterscheidung zwischen Musik und Tanz/Bewegung.<sup>155</sup> Aus dieser Untrennbarkeit ergibt sich eine andere Form der Konzentration/Aufmerksamkeit. Diese besteht natürlich nicht in einer triebgesteuerten „zwanghafte[n] Mimesis“<sup>156</sup> wie es Adorno formulierte, sondern im gleichzeitig intellektuellen, emotionalen und körperlichen Nachvollzug.

Roland Hafen grenzt als Ergebnis einer umfangreichen empirischen Untersuchung (schriftliche und mündliche Befragung von etwa 800 Konzertbesucher/innen) fünf Funktionsfelder des Musikerlebens in Pop-/Rockkonzerten ab:<sup>157</sup>

- *psycho-physiologisch*: Intensität und Qualität des Körpergefühls
- *affektiv*: Freude/Begeisterung, Imagination, Zerstreuung/Kompensation, Unterhaltung/Hintergrund
- *sozial-psychologisch*: Definition/Orientierung/Identitätsbildung, Loslösung, Atmosphäre, Authentizität
- *ästhetisch*: (analytisches Zu-)Hören, synästhetische Wahrnehmung, (jugendkultureller) Ausdruck
- *intellektuell*: etwa Rockmusik als Botschaft, Suche nach Sinn

---

154 Ebd., S. 364.

155 Vgl. hierzu: Rolle: „Der Rhythmus, daß ein Jeder mitmuß“ (wie Anm. 149), hier: S. 26; vgl. (mit Vorsicht) auch Gerhard Kubik: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Leipzig 1988.

156 Horkheimer und Adorno: „Kulturindustrie“ (wie Anm. 140), S. 176.

157 Hafen: „Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten“ (wie Anm. 22), hier: S. 370; vgl. hierzu auch Ders.: „Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher“, in: *Musikpädagogische Forschungsberichte 1992*, hg. von Heiner Gembris, Augsburg 1993, S. 200–252, hier: S. 213–220.

Gerade die psycho-physiologische Wirkung führt zu einem unmittelbaren „Involvement“<sup>158</sup>, das wenig voraussetzungsreich ist. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zu klassischen Konzerten. So sorgten sich – um ein letztes Mal die Probanden der Studie zu Wort kommen zu lassen – einige junge Hörer darum, aufgrund von fehlendem Fachwissen an dem Erlebnis nicht unmittelbar teilhaben zu können, denn das übrige Publikum „do seem to appreciate it on a level that you just can't quite comprehend“<sup>159</sup>. Ungeachtet dessen, dass Pop-/Rockkonzertkultur im Allgemeinen und die unterschiedlichen Genres im Speziellen genau wie klassische Musik über soziale und kulturelle Codes funktionieren, die ihre Rezipient/innen kennen, teilen und perpetuieren, ist die Beobachtung doch bemerkenswert, dass die Möglichkeit der Interaktion/Bewegung im Konzert den Zuhörern mehr Sicherheit über eine ‚adäquate‘ Deutung/Empfindung zu vermitteln scheinen. Was Sven Oliver Müller über klassische Konzerte schreibt, gilt ebenso für Pop-/Rockkonzerte:

Viele Handlungsweisen sind auf Reaktionen der anderen im Saal angelegt. Ein Hörer entscheidet sich dann zur Kommunikation, wenn er davon ausgeht, dass er von den anderen verstanden und akzeptiert wird. Die Bestimmung der vermeintlich ‚richtigen‘ Musik und des ‚richtigen‘ Hörverhaltens existieren nicht nur dadurch, dass diese Phänomene den Menschen gefallen, sondern auch dadurch, dass jeder darauf achtet, dass sein Geschmack die anderen im Saal beeindruckt.<sup>160</sup>

Das Publikum bei Pop-/Rockkonzerten hat, im Vergleich zum Publikum klassischer Konzerte, mehr oder deutlichere Möglichkeiten diese Emotionen/Geschmacksurteile zu ‚performen‘ und zu lesen. Daraus folgt potenziell eine Selbstvergewisserung und eine Steigerung des Zugehörigkeitsgefühls.

Dieses Zugehörigkeitsgefühl durch die Steigerung der psycho-physiologischen Aktivierung mittels Interaktionselementen auch im Klassikbetrieb stärker in den Blick zu nehmen, stellt ein großes Potenzial für die Musikvermittlung dar, vor allem in Hinblick auf junge Publikumsgruppen. Dies haben junge Kulturschaffende vielfach bewiesen. Aber auch größere und etabliertere Veranstaltungsformate wie beispielsweise die BBC Proms haben vom Transfer von Pop-/Rockkonzertelementen sehr profitiert.<sup>161</sup>

---

158     Hafen: „Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten“ (wie Anm. 22), S. 372.

159     Dobson und Pitts: „Classical Cult or Learning Community?“ (wie Anm. 136), hier: S. 365.

160     Müller: *Das Publikum macht die Musik* (wie Anm. 21), S. 13.

161     Vgl. hierzu: Bonita M. Kolb: „Classical Music Concerts Can Be Fun: The Success of BBC Proms“, in: *International Journal of Arts Management* 1/1 (Herbst 1998), S. 16–23.

Dabei ist es wichtig, sich bewusst zu machen, dass diese Steigerung der Erlebnisfaktoren nicht zwangsläufig eine Minderung der Aufmerksamkeit auf den musikalischen Gegenstand bedeuten. Vielmehr gewährleistet der körperliche Nachvollzug eine Aufmerksamkeit für das musikalische Geschehen, während die stille Versunkenheit des Zuhörens, gerade bei neuen Hörer/innen, gedankliches Abschweifens begünstigt.<sup>162</sup> Die von Hafen formulierten Kriterien decken sich erstaunlich stark mit den Zielen des klassischen Kulturbetriebs wie sie in der Einleitung skizziert wurden. So ist das Studium und der Transfer von Ritualen und Strategien anderer, (nicht nur marktwirtschaftlich) erfolgreicher Genres eine sinnvolle Vorgehensweise.

#### 4.2.2 Musik-/Konzertpädagogik und Musikvermittlung

Weil aber ‚der Bereich des Tanzens und der Bewegung zu Musik sowohl im Kindergarten als auch in der Schule sträflich vernachlässigt‘<sup>163</sup> ist und allenfalls zu Kinderliedern getanzt wird, muß davon ausgegangen werden, daß die Institutionen Kindergarten und Grundschule unfähig sind, den anthropogenen kindlichen Bewegungsdrang zur Musik einer Enkulturation zuzuführen. Zweifellos unterliegen Kinder und Erwachsene dem körperlichen Konflikt unserer Kultur, der dadurch entsteht, daß im Alltag als Hintergrund motorisch stimulierende Popularmusik gehört, aber nicht angemessen mit Tanzen beantwortet wird. Zum Teil erlaubt es die ausgeübte Tätigkeit nicht (Autofahren, Arbeitsvorgänge), zum Teil verbieten es kulturelle Normen. Eine Neutralisierung der Bewegungsimpulse innerhalb der musikalischen Wahrnehmung ist die unvermeidliche Folge. Die Lust, sich zu Musik zu bewegen, findet keine Ausdrucksform, da die Verknüpfung der Musikrezeption mit tänzerischen Bewegungsschemata gestört ist. Mangelnde Bewegungsphantasie, Blockierungen von Körperbereichen wie der Arme und des Beckens sowie generelle Hemmungen im musikalisch-tänzerischen Ausdruck sind die Folge.<sup>164</sup>

Während sich der Kulturbetrieb und mit ihm die Musikvermittlungsszene (für Erwachsene) erst in den letzten Jahren verstärkt der Frage nach dem Zusammenhang von Musikwahrnehmung/Körperlichkeit zuwendet, gehört sie in der (Elementaren) Musikpädagogik, im Besonderen in den Teilbereichen „Musik und Bewegung“ bzw. „Rhythmik“ schon

---

162 Vgl. hierzu auch: Dobson und Pitts: „Classical Cult or Learning Community?“ (wie Anm. 136), hier: S. 365.

163 Hubert Minkenberg: *Das Musikerleben von Kindern im Alter von 5–10 Jahren. Eine Längsschnittuntersuchung als Basis für die Erforschung von abweichender Musikrezeption* (= Studien zur Musik 4), Frankfurt am Main [u. a.] 1991, S. 270; Zitat wurde von Kugler etwas abgewandelt.

164 Kugler: „Bewegung und Musik“ (wie Anm. 4), hier: S. 228.

von Beginn an zu den Kernfragen.<sup>165</sup> Ausgangspunkt für die musikpädagogischen Ansätze war ein Paradigma, das auch im eingangs zitierten Passus von Michael Kugler durchscheint: die moderne, industrialisierte Welt verhindere ein Körperbewusstsein und unterdrücke den ‚natürlichen‘ Drang zur (Musik-)Bewegung – diesem Prozess habe die Musikpädagogik durch geeignete Lernformen entgegenzuwirken. Ziel sei eine „erlebnisnahe, d. h. die psychische Resonanz des Hörers miteinbeziehende, interaktive, mehrdimensionale Didaktik des musikalischen Hörens.“<sup>166</sup> So wurden Unterrichtskonzepte entwickelt, die die Elemente *Musik* und *Bewegung*, zwischen den Parametern *Zeit*, *Raum*, *Form* und *Kraft* verhandeln.<sup>167</sup>

Als sich in den 1990er Jahren dann in Detmold und an weiteren Orten die Musikvermittlung (damals auch Konzertpädagogik) auch als Fach institutionalisierte,<sup>168</sup> war diese Grundauffassung fest in den Köpfen und Lehrplänen verankert und ist es bis heute. Studierende werden in Body Percussion, szenischer Gestaltung von Musik und Bühnenpräsenz geschult und in Kinderkonzerten steht vielerorts mittels interaktiver Elemente auch „das eigene Tun im Zentrum des Geschehens“<sup>169</sup>. Auch Barbara Stiller hebt in ihrer einschlägigen Monographie *Erlebnisraum Konzert. Prozesse der Musikvermittlung in Konzerten für Kinder* die Bedeutung von Bewegung und Interaktion hervor:

---

165 Als frühe Quellen vgl. z. B.: Elfriede Feudel: *Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung*, München 1926; Dorothee Günther: „Die Einheit von Musik und Bewegung“, in: *Gymnastik* 8 (1933), S. 108–121; Carl Orff: *Rhythmisch-melodische Übung*, Mainz 1933; Émile Jaques-Dalcroze: *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik*, hg. von Paul Boepple, Basel 1907.

166 Karl Hörmann: *Studie zur Motivation im Musikunterricht. Ein Beitrag zur Didaktik des psychophysischen Musikverstehens* (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 1), Regensburg 1977, S. 185.

167 Vgl. hierzu ausführlich: Elisabeth Danuser-Zogg: *Musik und Bewegung. Struktur und Dynamik der Unterrichtsgestaltung*, 2. Aufl., Sankt-Augustin 2009, S. 22–23.

168 Vgl. Markus Brenk: „Musikvermittlung/Konzertpädagogik im Kontext einer Musikhochschule am Beispiel der Hochschule für Musik Detmold. Porträt sowie einige didaktische und professionstheoretische Anmerkungen“, in: *Musikpädagogik auf dem Wege zur Vermittlungswissenschaft? Sitzungsbericht 2007 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik* (= Wissenschaftliche Musikpädagogik 2), hg. von Martin Pfeffer, Christian Rolle und Jürgen Vogt, Hamburg 2008, S. 34–56; Constanze Wimmer: „Historische Aspekte – gegenwärtige Situation. Konzerte für Kinder haben eine Geschichte“, in: *Spielräume Musikvermittlung – Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben*, hg. von ders., Barbara Stiller und Ernst-Klaus Schneider, Regensburg 2002, S. 23–33.

169 Vg. z. B. *Fidolino. Konzerte für Kinder*, URL: [<http://www.fidolino-konzerte.de/konzept/>], *MINI. MUSIK Basel*, URL: [<http://www.sinfonieorchesterbasel.ch/vermittlung/minimusik/>] und zahlreiche weitere, zu finden auf den Profiseiten der Mitglieder vom *Netzwerk Junge Ohren*, URL: [[www.jungeohren.com/](http://www.jungeohren.com/)], zuletzt eingesehen am 19. März 2015.

[...] [Es] lässt sich schließen, dass eine aktive musikalische Beteiligung des jungen Publikums im Konzert für Vorschulkinder unerlässlich ist. Nur wenn es den Kindern ermöglicht wird, sich selbst singend, rhythmisch begleitend, auf elementaren Instrumenten, Alltagsmaterialien und mit der Stimme und Sprache improvisierend in das konzertbezogene Geschehen einzubringen, können musikalische Selbstbildungsprozesse im Sinne der oben beschriebenen Musikalisierung stattfinden.<sup>170</sup>

Der körperliche Nachvollzug musikalischer Strukturen wird hier also als notwendiges Element für die Gewährleistung der intendierten „Vertiefung des Erlebens-Horizontes aller Beteiligten im Publikum und auf der Bühne“<sup>171</sup> angesehen. Dabei wird die Art der Bewegungs-/Interaktionselemente an die jeweiligen entwicklungspsychologischen Stadien der Kinder angepasst, damit neben dem Musikerleben auch motorische, sprachliche oder koordinatorische Fähigkeiten geschult werden.<sup>172</sup> Da bei Jugendlichen und Erwachsenen die genannten Fähigkeiten bestenfalls hinreichend ausgebildet sind und auch die Konzentrationsfähigkeit deutlich zugenommen hat, werden solche Interaktionselemente in Konzerten für Erwachsene hinfällig – so scheint es auf den ersten Blick.

Greift man allerdings eine grundlegende Idee Stillers auf, kommt man diesbezüglich ins Zweifeln. Barbara Stiller parallelisiert das Konzert insgesamt mit einem Kommunikationsprozess (zwischen Akteuren – Musik – Publikum), der gelingen oder scheitern kann.<sup>173</sup> Als „obligatorische Voraussetzung dafür, dass ein [solcher] kommunikativer Austausch“ im Konzert gelingen kann, nennt die Autorin unter anderem<sup>174</sup>:

---

170 Stiller: *Erlebnisraum Konzert* (wie Anm. 22), S. 106; vgl. auch Wilfried Gruhn: *Kinder brauchen Musik. Musikalität bei kleinen Kindern fördern und fordern*, Weinheim, Basel und Berlin 2003, S. 95: „Der körperliche Empfindungsbereich schließt es dann aber gerade ein, dass wir Musik, wo immer wir sie darbieten, mit motorischen Bewegungen verbinden, die die Wahrnehmung rhythmischer und räumlicher Entfaltung erlauben. Für das kindliche Lernen von Musik ist es daher wichtig, dass das Kind Musik nicht nur als Klang, sondern als körperlichen Vorgang erfährt“.

171 Ebd., S. 44.

172 Eine gute Übersicht bietet Renate Zimmer: *Handbuch der Bewegungserziehung. Grundlagen für Ausbildung und pädagogische Praxis*, 11. Aufl., Freiburg, Basel und Wien 2011; Dies.: *Handbuch Sprachförderung durch Bewegung*, 4. Aufl., Freiburg, Basel und Wien 2010; vgl. auch Heiner Gembris: „Entwicklungspsychologie musikalischer Fähigkeiten“, in: *Kompodium der Musikpädagogik* (wie Anm. 4), S. 281–332.

173 Stiller: *Erlebnisraum Konzert* (wie Anm. 22), S. 53, auch S. 40: „Alle Bedeutungsfelder von Vermittlung eint das Ziel, die unterschiedlichen Bedürfnisse mehrerer Parteien derart miteinander zu verbinden, dass es zu einer Konsensbildung kommt (Mittlerfunktion). [...] Der Haupt- und Angelpunkt der hier skizzierten Vermittlungsprozesse ist die Kommunikation.“

174 Ebd., S. 54–55.



- Ansteuerung unterschiedlicher Kommunikations- und Sinneskanäle (z. B. Sprache, Geräusch, Bilder, Gesten, Atmosphäre).
- Ein situativer Kontext, der von allen Beteiligten im Saal als atmosphärisch stimmig empfunden wird und eine situationsadäquate Ausstattung (Bestuhlung etc.), die ermöglicht, unmittelbar in das konzertbezogene Geschehen einzutauschen.
- Ein gemeinsames Interesse aller Beteiligten für den Vermittlungsgegenstand *Musik* sowie ein Setting, das den Aufbau einer in dem Kontext möglichen, angemessenen, sozialen Beziehung zu- und miteinander erlaubt (von der Bühne zum Publikum, vom Publikum zu den Akteuren, unter den Akteuren auf der Bühne, unter den Menschen im Publikum).
- Kenntnis eines sog. gemeinsamen Codes aller Beteiligten in Form grundlegender Verhaltensmuster und -regeln im Konzertsaal sowie eine gewisse Sensibilität für individuell unterschiedlich wahrnehmbare Besonderheiten.

Betrachtet man diese Kriterien für einen glückenden Konzert-Kommunikationsprozess isoliert, wird deutlich, dass sie alle ebenso für Konzerte für erwachsenes Publikum gelten können. Auch hier geht es um die Steigerung des „Erlebens-Horizontes“ (oder „Auratisierung“<sup>175</sup>) und auch hier spielen all die oben genannten Faktoren eine maßgebliche Rolle. Ruft man sich die Stimmen der Erstbesucher klassischer Konzerte aus der Studie von Dobson und Pitts ins Gedächtnis (vgl. Kap. 4.2.1), wird offenbar, dass fast alle Störmomente in der ‚Kommunikation‘ mit den oben genannten Faktoren zusammenhängen: Fehlende Möglichkeit soziale Beziehungen untereinander aufzubauen, ein situativer Kontext, der den Musikgenuss stört, eindimensionale Ansteuerung von Sinnesorganen, etc.

Was Barbara Stiller und all ihre Kolleg/innen aus der Musikvermittlungsszene für den Bereich „Kinderkonzert“ (besondere Berücksichtigung fanden bisher Kinder im Vor- und Grundschulalter, die Alterspanne dehnt sich aber kontinuierlich aus) geleistet haben, steht für Erwachsenenkonzerte in der Form noch aus: das Abklopfen und Hinterfragen all dieser Parameter und die Diskussion/Verhandlung adäquater Konzertformate. Dass es dabei nicht darum gehen kann, *ein* verbindliches Konzertformat zu entwickeln, liegt auf

---

175 Vgl. Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“ (wie Anm. 6), S. 146.



der Hand, dennoch scheint die Musikvermittlungswelt im Bereich der Kinderkonzerte gedanklich schon einen Schritt weiter zu sein. In diesem Prozess kann Stillers unten stehende Grafik durchaus nützlich sein.



Abb. 7: Aktivitäten einer zielgruppengerechten Konzertpädagogik nach Barbara Stiller

Programmhefte bieten traditionell bei klassischen Konzerten „biografische und phänomenologische Informationen“. Und auch musikalische und außermusikalische Rahmenhandlungen werden im Zuge eines Trends zu kuratierten Konzerten immer mehr bedacht. Natürlich unterscheiden sich die Themen und Formen solcher Inszenierungen bei Erwachsenenkonzerten stark von Kinderkonzerten, dennoch findet man mehr und mehr übergeordnete Themen<sup>176</sup> oder interdisziplinär gestaltete Erwachsenenkonzerte, die ähnliche Prinzipien wie eine szenische Handlung nutzen.<sup>177</sup>

Wenig bis kaum findet man dagegen „Exploration-, Improvisation- und Reproduktionsprozesse, bei denen das Publikum aktiv beteiligt ist“ oder „Tätigkeiten auf verschiedenen Aktionsebenen“. Denkt man wieder von der Musikpädagogik her, verwundert das insofern, dass die Methoden der Elementaren Musikpädagogik inzwischen auch in der Ar-

<sup>176</sup> Vgl. zum Beispiel Jahresthema des Lucerne Festivals 2015: „Humor“, URL: [[http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\\_im\\_sommer\\_2015/](http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival_im_sommer_2015/)] oder moderierte Konzerte im Rahmen des Heidelberger Frühlings 2015: [<http://www.heidelberger-fruehling.de/heidelberger-fruehling/programm/veranstaltung/?id=7526>], zuletzt eingesehen am 19. März 2015.

<sup>177</sup> Vgl. zum Beispiel: *Blut und Blumen* mit Puppenspiel zu Leo Tolstois Kreuzersonate beim PODIUM Festival 2015, URL: [<http://podiumfestival.de/programm/blumen-und-blut-2/?date=0>] zuletzt eingesehen am 19. März 2015.

beit mit Erwachsenen sehr erfolgreich eingesetzt werden.<sup>178</sup> En passant erwähnen eingangs Kugler, aber auch Stiller, dass es „erfahrungsgemäß [...] Kindern wie Erwachsenen große Freude [bereite], sich zu live gespielter Musik in freien oder gebundenen Bewegungssequenzen tanzend zu bewegen.“<sup>179</sup> Dabei steigt das Kommunikationspotenzial und die Möglichkeit der sozialen Beziehungsbildung aller Beteiligten signifikant, wenn interaktive Elemente integriert werden und damit auch die Wahrscheinlichkeit eines glückenden Kommunikationsprozesses. Erscheint einem der Gedanke an ein interaktives Miteinander von klassischen Musikern und erwachsenem Publikum grundsätzlich abwegig, hilft es, sich noch einmal Christopher Smalls *Musicking*-Begriff in Erinnerung zu rufen.

Apart from favoring the idea that music is first and foremost action, the word has other useful implications. In the first place, in making no distinction between what the performers are doing and what the rest of those present are doing, it reminds us that musicking [...] is an activity in which all those present are involved and for whose nature and quality, success or failure, everyone present bears some responsibility.<sup>180</sup>

Auch das stille Verharren ist eine Form der Kommunikation, die einem „gemeinsam geteilten Kode“ folgt. Kinder sind interaktive Elemente aus Kindergarten, Schule oder freiem Spiel gewöhnt und (inter-)agieren in vergleichbaren Konzertsituationen mit einem natürlichen Selbstverständnis. Nun lässt sich beobachten: Einer aus ideellen oder marktwirtschaftlichen Gründen interessanten Publikumsgruppe – junge Hörer/innen zwischen 20 und 30 – erscheint das stille Verharren im Konzert nicht mehr als eine geläufige, adäquate Kommunikationsform. Man erinnere sich an den Eindruck der Ersthörer/innen, dass das Fehlen von persönlicher Ansprache durch die Musiker/innen von Unfreundlichkeit und Desinteresse zeuge.

Vielleicht bietet gerade das Feld der Interaktion zwischen Musiker/innen und Pub-

---

178 Vgl. Charlotte Fröhlich: „Herabüben. Oder: Von der wiederauffindbaren Fähigkeit, sich in präsentativen Kommunikationsformen zurechtzufinden“, in: *Facetten Elementarer Musikpädagogik. Erfahrungen – Verbindungen – Hintergründe* (= ConBrio Fachbuch 9), Regensburg 2002, S. 94–110; Werner Klüppelholz weist zudem darauf hin, dass sich in einem Modellversuch *Musikalische Erwachsenenbildung an Musikschulen*, „eine generelle Abnahme der musikalischen Leistungsfähigkeit in höheren Altersklassen [...] nicht erwiesen“ habe, vgl. Ders.: *Projekt Musikalische Erwachsenenbildung an Musikschulen 1990–1992. Abschlußbericht der wissenschaftlichen Begleitung*, Bonn 1993; vgl. hierzu auch: Heiner Gembris: „Musikalische Entwicklung im Erwachsenenalter“, 2008, online einsehbar unter, URL: [[http://www.nar.uni-heidelberg.de/pdf/newsletter/nl2009\\_03\\_gembris\\_2008a.pdf](http://www.nar.uni-heidelberg.de/pdf/newsletter/nl2009_03_gembris_2008a.pdf)], zuletzt eingesehen am 20. März 2015.

179 Stiller: *Erlebnisraum Konzert* (wie Anm. 22), S. 109.

180 Small: *Musicking* (wie Anm. 126), hier: S. 9–10.

likum ein großes Potenzial auf der Suche nach glückenden Konzert-Kommunikationsprozessen. Schließlich zeigen sowohl die Studien im musikpädagogischen Bereich, als auch diejenigen aus der Pop-/Rockmusikforschung, dass das Interesse an körperlichem Nachvollzug von Musik alters- und genreübergreifend sehr groß ist:

„Vom Fühlen zum Erkennen, vom Greifen zum Be-greifen, vom Tun zum Verstehen‘: Persönliches, sinnliches Erleben von theoretischen Inhalten ist und bleibt die Grundlage jedes Handelns, nicht nur bei Kindern, auch in der Arbeit mit Erwachsenen.“<sup>181</sup>

Der Blick in zwei völlig anders geartete und doch auf eine Weise verwandte Sparten hat deutlich gemacht, dass die übergeordneten Themen und Ziele viel näher beieinander liegen, als man zunächst glauben würde. Authentizität, immersives Musikerleben, Koexistenz von individueller Ansprache und Gemeinschaftserlebnis, intensive emotionale, theoretische und physische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Gegenstand – all dies sind Ziele, die diese beiden Konzertformen mit dem klassischen Konzert und vielen weiteren Kunst-/Musikformen teilen. Vergegenwärtigt man sich die theoretischen und praktischen Ansätze anderer Sparten, öffnen sich neue Perspektiven für das Eigene.

---

181 Danuser-Zogg: „Musik und Bewegung“ (wie Anm. 167), S. 19.

## 5. Schlussgedanken

Blickt man nun abschließend auf die zahlreichen, aus ganz unterschiedlichen Disziplinen hervorgegangenen theoretischen Ansätze, scheinen sich – gerade im Hinblick auf mögliche Handlungsperspektiven für die Musikvermittlung – mehr Parallelen herauszukristallisieren, als zu Beginn vielleicht vermutet. Wenn ich diese Parallelen nun abschließend in drei Thesen zu bündeln versuche, ist es dabei nicht mein Ansinnen, zugunsten *einer* Deutung des Verhältnisses von Körperlichkeit und Musikrezeption und der Formulierung *einer* Handlungsstrategie über die jeweils ganz individuellen Kontexte und thematischen Gewichtungen der Teilaspekte hinwegzutäuschen. Meine Arbeit möchte ich vielmehr als eine vorbereitende Sichtung der Forschungsvielfalt und Reflexion der Transfermöglichkeiten verstanden wissen, die sich als Teil eines breiten interdisziplinären Diskurses versteht. Wie aktiv dieser in anderen Disziplinen bereits geführt wird, konnte in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt werden. Dass dieser auch ganz unmittelbare Relevanz für die Musikvermittlung besitzt, soll nun noch einmal abschließend thematisiert werden.

### Ein Plädoyer für Vielfalt

In allen drei Kapiteln wurde überaus deutlich, wie stark die räumlichen, sozialen, körperlichen und architektonischen Gegebenheiten die Konzerterfahrung beeinflussen. Dasselbe Musikstück kann von denselben Hörer/innen in unterschiedlichen Kontexten völlig unterschiedlich wahrgenommen werden. Ob es Gänsehaut hervorruft, das Zugehörigkeitsgefühl zur sozialen Klasse schürt, psycho-physiologische Energien freisetzt oder die Kognitionsfähigkeit schult, hängt maßgeblich von diesen Faktoren ab. Was wie eine triviale Beobachtung daherkommt, entpuppt sich bei intensiverer Reflexion als der große

Trumpf des klassischen Musikbetriebs, der jeglichen Pessimismus und jegliche Sorge vor einer sich marginalisierenden Konzertkultur<sup>182</sup> unbegründet erscheinen lässt. Der musikalische Gegenstand lässt ebenso vielfältige Rezeptionsformen zu, wie er selber vielfältig ist: gregorianische Choräle, barocke Instrumentalkonzerte, klassische Kammermusikwerke, romantische Symphonien, politische Melodramen, experimentelle Klangkompositionen, etc. Anstatt die Werkauswahl dahingehend anzupassen, dass sie im Rahmen etablierter Konzertsettings funktioniert,<sup>183</sup> sollten sich die Rezeptionsformate den musikalischen Gegenständen anpassen. Ich plädiere hier für eine wörtliche Umsetzung des Claims „Musik wie sie will“.

Dabei kann es keineswegs das Ziel sein, im Sinne einer „Leichtigkeitslüge“<sup>184</sup>, wie sie Holger Noltze prominent proklamierte, klassische Musik für hippe, marktfähige Formate in ‚mundgerechte Stücke‘ zu rupfen. Die Vielfalt klassischer Musik lässt ebenso Raum für ungemütliche, fordernde Musikrezeption, wie für soziale Events. Das traditionelle Konzertformat, wie es in Philharmonien allorts perpetuiert wird, ist nicht *nur* Produkt seiner Entstehungskontexte. Es ist eben auch ein spezifisches, körperliches und intellektuelles Erlebnis, das gerade durch seine großen Anteile an Regulierungsmechanismen für viele Hörer/innen einen besonderen Reiz ausstrahlt. Diese Formate haben gerade aufgrund ihrer geforderten und fordernden Rezeptionshaltung, aber auch der optimalen akustischen Bedingungen<sup>185</sup> usw. ein Alleinstellungsmerkmal, das zu untergraben nicht das Ziel einer Musikvermittlungsszene sein kann. Sie bedürfen aber einer Ergänzung, um der Vielfalt ihrer (potenziellen) Rezipient/innen und ihrer musikalischen Gegenstände

---

182 Vgl. Hagedorn: „Hört doch endlich auf zu jammern“ (wie Anm. 62).

183 Vgl. Ders.: „Immer nur Mozart, Mahler, Brahms“, in: Zeit.Online (1. März 2015), online einsehbar unter, URL: [<http://www.zeit.de/kultur/musik/2015-02/klassik-repertoire-spielplaene-konzertsaal-debatte>], zuletzt eingesehen am 23. März 2015.

184 Holger Noltze: *Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität*, Hamburg 2010.

185 Dabei ist nicht zu vergessen, dass zahlreiche zeitgenössische Komponisten genau für dieses Setting komponiert haben und eine adäquate akustische Realisation eben ungeteilte Aufmerksamkeit und optimale akustische Bedingungen erfordert. Vgl. hierzu Michel Chion: „Audition and Ergo-Audition“, in: *See this sound. Audiovisuology*, Bd. 2: *Essays: histories and theories of audiovisual media and art*, hg. von Dieter Daniels und Sandra Naumann, Köln 2011, S. 236–250, hier: S. 250: „My music is made, (1) to be listened to without making a noise [the auditor must be silent and calm, as my music comprises many subtle details that one must perceive (it is absolutely unsuited to open-air productions).]; (2) to be listened to without moving [because one must be focused, attentive, receptive, and not vary in the way in which the sound reaches one's ears.]; (3) and to be listened to wholly, from beginning to end.“

gerecht zu werden.

Nach den Spuren des formatleitenden musikalischen Gehaltes auch in der imaginierten Körperlichkeit der Rezipient/innen zu suchen, erscheint vor dem Hintergrund der vorangegangenen Kapitel als sehr sachdienliche Strategie. Reichhaltige Inspirationen bieten dafür die Rituale anderer Genres. Wie im letzten Kapitel gezeigt werden konnte, liegen die ästhetischen Maximen häufig viel näher beieinander, als man zunächst vermuten würde. Ein offener Blick, nicht nur in andere musikalische Genres, sondern auch in andere Kunstformen oder Kulturen bietet einen großen Schatz an Erfahrungen und Handlungsoptionen, den sich die Musikvermittlung zunutze machen kann.

Wichtig ist dabei zu bedenken, dass sich das Musikerlebnis nicht auf den Moment des Konzerts beschränkt. Die in Kap. 2 diskutierten Studien haben gezeigt, dass eine vorherige intellektuelle oder körperliche Auseinandersetzung mit dem musikalischen Gegenstand (auch neuronal) die Rezeptionsprozesse beeinflusst. Deshalb erscheint es sinnvoll, auch innerhalb einzelner Konzertevents (inkl. Vorbereitung und Rahmenprogramm) sukzessiv unterschiedliche modulare Erlebnisformen anzubieten. Fordert der musikalische Gegenstand beispielsweise eine erhöhte Konzentration und Aufmerksamkeit, ist es sinnvoll einen Rahmen zu schaffen, der das Publikum motiviert, diese auch zu leisten und andere Bedürfnisse kompensiert. Oder umgekehrt: Legt das Konzertsetting eine leichte, eher oberflächliche Rezeptionshaltung nahe, können Elemente integriert werden, die vom Publikum höchste Selbstregulation und Konzentration verlangen.

## **Ein Plädoyer für mehr Autonomie des Publikums und Interaktion**

Besonders in Kap. 3 und 4 wurde deutlich, dass die Bedeutung und Autonomie, die dem Publikum zugestanden wird, im historischen Vergleich und im Kontrast zu anderen Genres sehr gering ist. Die Disziplinierung und (im wahrsten Sinne des Wortes) ‚Ausblendung‘ des Publikums geht dabei oft auf Kosten des individuellen Musikerlebnisses. Dabei bietet die Freiheit zur Expression und zur Interaktion viel Potenzial auf sozialer, kognitiver und emotionaler Ebene. Diese Potenziale auszuschöpfen, würde die Wahrscheinlichkeit

einer Bindung des Publikums an den musikalischen Gegenstand und damit an die eigenen Veranstaltungsreihen begünstigen.

Schreibt man einer Menge von Menschen – in der Regel ist das Publikum in der Überzahl – mehr Bedeutung zu, wächst das Maß an Unberechenbarkeit und Risiko. Fein gearbeitete musikalische Stellen können durch Szenenapplaus oder Nebengespräche unhörbar werden, das Publikum sich in eine wüste Menschenmenge verwandeln, die „tanzt, gröhlt, jöhlt, singt, pfeift, klatscht, ißt, trinkt, küsst, Wunderkerzen schwenkt, Fäuste hebt und schwitzt“<sup>186</sup> – wie in den schlimmsten Träumen von Adorno. Das ist aber äußerst unwahrscheinlich. Menschen besuchen klassische Konzerte, mit dem Wunsch nach immersiven Musikerlebnissen, nach gemeinsamer Erfahrung mit Gleichgesinnten und dem Genuss klassischer Musik. Sie verfügen über eine Sensibilität und Fähigkeit, Situationen auch jenseits von Benimmbüchlein mitzugestalten. Und oft sind es gerade die Brüche der erlernten Rahmen (Erving Goffman),<sup>187</sup> die Ereignisse besonders machen, – wenn in gewohnten „Interaktionen“<sup>188</sup> die Frage „Was geht hier eigentlich vor?“<sup>189</sup> wieder virulent wird. Und wenn es doch einmal eskaliert, dann greift auch das eine wunderbare, viel zu selten gestattete Facette klassischer Musik auf.

Zu mehr Interaktion und Risikobereitschaft ermutigt uns nicht nur die historiographische und die Popmusikforschung, sondern vor allem auch die Musikpädagogik. Was in Konzerten für erwachsene Hörer/innen unterbunden und weg reguliert wird, wird in Kinderkonzerten aktiv gefördert. Es werden Räume geschaffen, dass Kinder unmittelbar auf Musik reagieren und sie körperlich nachvollziehen können. Mit Erfolg:

---

186     Hafen: „Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten“ (wie Anm. 22), S. 369.

187     Vgl. Goffman: *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 82), S. 18–19.

188     Ders.: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), München 1969, S. 18: „Für die Zwecke unserer Untersuchung kann „Interaktion“ (das heißt: unmittelbare Interaktion) grob als der wechselseitige Einfluss von Individuen untereinander auf ihre Handlungen während ihrer unmittelbaren physischen Anwesenheit definiert werden. Eine Interaktion kann definiert werden als die Summe von Interaktionen, die auftreten, während eine gegebene Gruppe von Individuen ununterbrochen zusammen ist.“

189     Ders.: *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 82), S. 16: „Ich gehe davon aus, daß Menschen, die sich gerade in einer Situation befinden, vor der Frage stehen: Was geht hier eigentlich vor? Ob sie nun ausdrücklich gestellt wird, wenn Verwirrung oder Zweifel herrschen, oder stillschweigend, wenn normale Gewißheit besteht – die Frage wird gestellt, und die Antwort ergibt sich daraus, wie die Menschen weiter in der Sache vorgehen. Von dieser Frage geht also das vorliegende Buch aus, und es versucht ein System darzustellen, auf das man zur Beantwortung zurückgreifen kann.“



„Children often demonstrate this nature at classical music concerts, swaying and shouting and generally participating when they feel like it. We adults then train them to act ‚civilized.‘ The natural tendency toward movement is thus so internalized, it is manifest in concert halls only as a mild swaying of heads. But our biology hasn’t changed – we would probably have more fun if we moved freely.“<sup>190</sup>

Da erwachsenes Publikum diesen Akt der ‚Zivilisierung‘ bereits absolviert hat und die Bereitschaft und Lust zur freien Interaktion im Konzert nicht unmittelbar gegeben ist, birgt vor allem all das, was anstelle von, bzw. ergänzend zu Konzerteinführungen stattfinden könnte, großes Potenzial. Hier gibt es, gerade was den Aspekt der Körperlichkeit betrifft, vielfältige Möglichkeiten, die meiner Einschätzung nach noch nicht hinreichend genutzt werden: aktivierende Vorbereitungen und Workshops, begleitende Kurse etc. Besonders die neurowissenschaftlichen Forschungen, die nachgewiesen haben, dass eine solche Auseinandersetzung nachweisbar die Musikverarbeitung im Gehirn beeinflussen, bestärken in diesem Vorhaben. Ergänzend wäre eine intensive Beobachtung der theoretischen und praktischen Entwicklungen in der elementaren Musikpädagogik für Erwachsene sinnvoll.

## Ein Plädoyer für Selbstreflexion und Interdisziplinarität

Die oben formulierten Forderungen oder Empfehlungen sind weder völlig neu, noch weit von den Tendenzen entfernt, die im Musikvermittlungsdiskurs ohnehin kursieren. Trotzdem – so zumindest mein Eindruck – hat die theoretische Auseinandersetzung mit Forschungsliteratur unterschiedlicher Disziplinen einen deutlich fundierteren Blick auf oft intuitiv und schlaglichtartig formulierte Thesen zugelassen. Gerade in den von Holger Noltze angestoßenen Debatten, aber auch in dem ewig währenden Rechtfertigungsdruck vor Geldgebern und Politik, hilft die theoretische Auseinandersetzung enorm, um an argumentativer Schlagkraft zu gewinnen. Und damit meine ich nicht das Zurechtlegen passender Zitate zum Aufhübschen der Antragsprosa, sondern vielmehr die theoretische Reflexion und Untermauerung ästhetischer Prämissen.

Dass diese Masterarbeit keineswegs eine umfassende Übersicht über das große Spannungsfeld von Körperlichkeit und Musikrezeption bietet, sondern vielmehr eine vorbereitende Sichtung ist, liegt in der Natur einer solch kleinen Studie. Für eine umfassende(re)

---

190 Levitin: „Dancing in the Seats“ (wie Anm. 33), o. P.

Auseinandersetzung müssten noch disziplinäre Ansätze einbezogen werden, die jetzt aus pragmatischen Gründen völlig außen vor gelassen wurden. So beispielsweise die Sichtung musikethnologischer Forschung zu außereuropäischen Musikkulturen, vor allem in Hinblick auf kollaborative und interaktive Rezeptionsformen:

„This [...] type of musical situation – engagement with music through interactive performance and appraisal – is probably more characteristic of music in the majority of world cultures (and certainly in all known traditional cultures) than is the type of situation where a performer performs and an audience simply listens. The biology that underlies this collaborative performing situation requires to be understood not only as concerned with perception and action control, but also with social interaction and communication. Considered from this perspective, music appears likely to be rooted in neural circuitry and social processes that overlap, or share features with, those that constitute the matrix of language.“<sup>191</sup>

Darüber hinaus wäre die intensivere Lektüre und Diskussion empirischer Forschung aus dem Bereich der Musiksoziologie mit Sicherheit gewinnbringend.

Aber auch innerhalb der diskutierten Disziplinen, wäre ein breiterer Fokus wünschenswert. Gerade das Kapitel zu historiographischer Forschung hat sich aufgrund der Materiallage stark auf bereits bestehende, breit rezipierte Forschungen gestützt und sich damit in die in der Einleitung kritisierte „Normalwissenschaft“ eingegliedert. Hier wäre die Diskussion einer historisch größeren Zeitspanne sinnvoll. Und nicht zuletzt erfordern die enorm wachsende neurowissenschaftliche Forschung und die neuen Technologien zu Experimenten im Konzertsaal eine längere und tiefere Einarbeitung, um nachhaltig für den Musikvermittlungsbetrieb nutzbar gemacht werden zu können.

Dass sich all dies aber lohnen würde und der theoretischen Reflexion der Körperlichkeit erwachsener Rezipient/innen im Konzert eine unmittelbare Praxisrelevanz inneohnt, das konnte – so hoffe ich – in dieser Arbeit gezeigt werden.

---

191 Cross: „The Evolutionary Basis of Meaning in Music“ (wie Anm. 28), S. 2.

## Verzeichnis zitierter Literatur/Quellen

- ABELS, Birgit [u. a.]: „What discipline?“ Positionen zu dem, was einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann“, in: *Musikforschung* 67/4 (2014), S. 384–409.
- ALTENMÜLLER, Eckart; KOPIEZ, Reinhard: „Was kann uns die Gänsehaut lehren? Ein Beitrag zum evolutionären Ursprung der Musik“, in: *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 211–230.
- APPEN, Ralf von: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*, Bielefeld 2007.
- APPLEGATE, Celia: „The Building of Community through Choral Singing“, in: *Nineteenth-Century Choral Music*, hg. von Donna M. di Grazia, New York 2013, S. 3–20.
- BACHMANN-MEDIK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. neu bearb. Aufl., Reinbeck 2010.
- BANGERT, Marc [u. a.]: „Shared networks for auditory and motor processing in professional pianists: evidence from fMRI conjunction“, in: *Neuroimage* 30 (2006), S. 917–926.
- BASHFORD, Christina: „Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London“, in: *Journal of Victorian Culture* 4/1 (1999), S. 25–51.
- BESTHORN, Florian Henri; STOLLBERG, Arne; WEISSENFELD, Jana: *Dirigentenbilder. Musikalische Gesten – Verkörperte Musik*, Basel 2015.
- BINAS-PREISENDÖRFER, Susanne: „ ‚Live is Life‘. Faszination und Konjunktur des Popkonzerts, oder Überlegungen zur Performativität medienvermittelter musikkultureller Praktiken“, in: *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik* (= Short Cuts | Cross Media 3), hg. von Axel Schmidt [u. a.], Baden-Baden 2011, S. 131–146.
- BLACKING, John: „Towards an Anthropology of the Body“, in: ders. (Hrsg.): *The Anthropology of the Body* (= Association of Social Anthropologists Monograph 15), London 1977.
- BORESCH, Hans-Werner: „Der ‚alte‘ Traum vom ‚alten‘ Deutschland – Musikfeste im 19. Jahrhundert als Nationalfeste“, in: *Die Musikforschung* 52/1 (1999), S. 55–69.
- BORTHWICK, Stuart: *Popular music genres: an introduction*, Edinburgh 2004.
- BOURDIEU, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft*, Frankfurt am Main 1982 (org. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979).
- BRENK, Markus: „Musikvermittlung/Konzertpädagogik im Kontext einer Musikhochschule am Beispiel der Hochschule für Musik Detmold. Porträt sowie einige didaktische und professionstheoretische Anmerkungen“, in: *Musikpädagogik auf dem Wege zur Vermittlungswissenschaft? Sitzungsbericht 2007 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik* (= Wissenschaftliche Musikpädagogik 2), hg. von Martin Pfeffer, Christian Rolle und Jürgen Vogt, Hamburg 2008, S. 34–56.
- BRÜSTLE, Christa: *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 73), Stuttgart 2013.

- CLAYTON, Martin: „What is Entrainment? Definition and applications in musical research“, in: *Empirical Musicology Review* 7/1–2 (2012), S. 49–56.
- CHION, Michel: „Audition and Ergo-Audition“, in: *See this sound. Audiovisuology*, Bd. 2: *Essays: histories and theories of audiovisual media and art*, hg. von Dieter Daniels und Sandra Naumann, Köln 2011, S. 236–250.
- CROSS, Ian: „The Evolutionary Basis of Meaning in Music: Some Neurological and Neuroscientific Implications“, in: *Neurology of Music*, hg. von F. Clifford Rose, London 2010, S. 1–15.
- DAHLHAUS, Carl: „Der Dirigent als Statthalter“, in: *Melos. Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), S. 370–371.
- DANUSER-ZOGG, Elisabeth: *Musik und Bewegung. Struktur und Dynamik der Unterrichtsgestaltung*, 2. Aufl., Sankt-Augustin 2009.
- DIEDERICHSEN, Diedrich: „Pop ist ein Absturz“, in: *TAZ.de*, 11. März 2003, o. P.
- DERS.: *Über Pop-Musik*, Köln 2014.
- DIEHR, Achim: ‚*Speculum corporis*‘. *Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters* (= Musiksoziologie 7), Kassel [u. a.] 1997.
- DOBSON, Melissa C.; PITTS, Stephanie E.: „Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Members’ Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance“, in: *Ethnomusicology Forum* 20/3 (Dezember 2011), S. 353–383.
- FEUDEL, Elfriede: *Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung*, München 1926.
- FLUSSER, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1991.
- FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. völlig neubarb. Aufl., 27 Bde., Kassel und Stuttgart 1994–2008.
- FRÖHLICH, Charlotte: „Herabüben. Oder: Von der wiederauffindbaren Fähigkeit, sich in präsentativen Kommunikationsformen zurechtzufinden“, in: *Facetten Elementarer Musikpädagogik. Erfahrungen – Verbindungen – Hintergründe* (= ConBrio Fachbuch 9), Regensburg 2002, S. 94–110.
- GALKIN, Elliott W.: *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York 1988, S. 767.
- GECK, Martin: *Die Geburtsstunde des ‚Mythos Bach‘: Mendelssohns Wiederentdeckung der Matthäuspassion*, Stuttgart 1998.
- GEERTZ, Clifford: „Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“, in: Ders.: *Dichte Beschreibungen. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main 1983, S. 7–43.
- GELDER, Beatrice de: „Towards the neurobiology of emotional body language“, in: *Nature Review of Neuroscience* 7 (2006), S. 242–249.
- GEMBRIS, Heiner: „Entwicklungspsychologie musikalischer Fähigkeiten“, in: *Kompendium der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel 1995, S. 281–332.
- DERS.: „100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft“, in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Bd. 14, hg. von Klaus-Ernst Behne, Günther Kleinen und Helga de la Motte-Haber, Göttingen [u. a.] 1999, S. 24–41.

- DERS.: „Musikalische Entwicklung im Erwachsenenalter“, 2008.
- GERHARD, Anselm: „Hunde werden nicht geduldet“. Konzertprogramme und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert“, in: *Partituren – das Magazin für klassische Musik* 10 (2007), S. 24–29.
- GOFFMAN, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), München 1969.
- DERS.: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung* (orig. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, 1974), Frankfurt am Main 1977.
- GOLDSTEIN, Eugen B.: *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs*, 7. Aufl., Berlin 2008.
- GRUHN, Wilfried: *Kinder brauchen Musik. Musikalität bei kleinen Kindern fördern und fordern*, Weinheim, Basel und Berlin 2003.
- GÜNTHER, Dorothee: „Die Einheit von Musik und Bewegung“, in: *Gymnastik* 8 (1933), S. 108–121.
- HACKE, Axel: „Das Beste aus aller Welt. Über das Husten in Konzerten“, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 25 (20.06.2014), S. 46.
- HAFEN, Roland: „Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher“, in: *Musikpädagogische Forschungsberichte 1992*, hg. von Heiner Gembris, Augsburg 1993, S. 200–252.
- HAFEN, Roland: „Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten“, in: *Handbuch Jugend und Musik*, hg. von Dieter Baacke, Opladen 1997, S. 369–382.
- HEILGENDORFF, Simone: „Neue Live-Kulturen der westlichen Kunstmusik: Für eine Rezeption musikalischer Interpretationen mit Körper und Ort“, in: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*, hg. von Gerhard Gensch, Eva Maria Stöckler und Peter Tschmuck, Wiesbaden 2009, S. 109–137.
- HENTSCHEL, Frank: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt am Main und New York 2006.
- DERS.: „Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft“, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 72–85.
- HOFFMANN, Karl A. H.: *Unentbehrliches Galanterie-Büchlein für angehende Elegants*, Mannheim 1827.
- HOPE, Daniel: *Wann darf ich klatschen? Ein Wegweiser für Konzertgänger*, Reinbek bei Hamburg 2009.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1988, 17. Aufl. 2008, S. 128–176.
- HÖRMANN, Karl: *Studie zur Motivation im Musikunterricht. Ein Beitrag zur Didaktik des psychophysischen Musikverstehens* (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 1), Regensburg 1977.
- JANATA, Petr; GRAFTON, Scott T.: „Swinging in the brain: shared neural substrates for behaviors related to sequencing and music“, in: *Nature Neuroscience* 6/7 (Juli 2003), S. 682–687.
- JAQUES-DALCROZE, Émile: *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik*, hg. von Paul Boepple, Basel 1907.

- JOHNSON, James H.: *Listening in Paris: a Cultural History*, London 1995.
- JUSLIN, Patrik N.: Art. „Emotional responses to music“, in: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hg. von Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut, Oxford 2009, S. 131–140.
- JUSLIN, Patrik N.; VÄSTFJÄLL, Daniel: „Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms“, in: *The Behavioral and brain sciences* 31/5 (2008), S. 559–575.
- KEMPER, Peter; LANGHOFF, Thomas; SONNENSCHNEIN, Ulrich (Hrsg.): *„but I like it“. Jugendkultur und Popmusik*, Stuttgart 1998.
- KIRCHBERG, Volker: „Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un)-Gewöhnlichkeit“, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von dems., 2., erw. Ausgabe, Bielefeld 2011, S. 183–200.
- KLINGER, Karl: „Von der Beifallsenthaltung zwischen den einzelnen Sätzen“, in: *Deutsches Musikjahrbuch*, Bd. 2 und 3, hg. von Rolf Cunz, Essen 1925, S. 149–154.
- KLÜPPELHOLZ, Werner: *Projekt Musikalische Erwachsenenbildung an Musikschulen 1990–1992. Abschlußbericht der wissenschaftlichen Begleitung*, Bonn 1993.
- KOELSCH, Stefan; SCHRÖGER, Erich: „Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikverarbeitung“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek 2008, S. 393–412.
- KOLB, Bonita M.: „Classical Music Concerts Can Be Fun: The Success of BBC Proms“, in: *International Journal of Arts Management* 1/1 (Herbst 1998), S. 16–23.
- KREUTZ, Gunter: Art. „Musik und Emotion“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek 2008, S. 548–572.
- DERS.: „Musik ist innere Bewegung“. Ein Gespräch mit Prof. Dr. Gunter Kreutz“, in: *Television* 24/1 (2011), S. 37–39.
- KUBIK, Gerhard: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Leipzig 1988.
- KUGLER, Michael: „Bewegung und Musik“, in: *Kompendium der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel 1995, S. 223–240.
- KUHN, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main 1976.
- LAHAV, Amir; SALTZMAN, Elliot; SCHLAUG, Gottfried: „Action Representation of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Aquired Actions“, in: *The Journal of Neuroscience* 27/2 (2007), S. 308–314.
- LEVITIN, Daniel J.: „Dancing in the Seats“, in: *The New York Times*, 26.10.2007, o. P.
- MATHIESON, Holly: *Embodying Music. The Visuality of Three Iconic Conductors in London, 1840–1940*, unveröffentlichte Dissertation, Universität von Otago, Dunedin 2010.
- MCVEIGH, Simon: *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993.
- MENDÍVIL, Julio: „Oh wie schön ist Panama“ – Musikethnologie heute“, in: *Norient Magazin. Network for Local and Global Sounds and Media Culture*, 25. April 2014, o. P.



- MERRIAM, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.
- MIDDLETON, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes 1990.
- MINKENBERG, Hubert: *Das Musikerleben von Kindern im Alter von 5–10 Jahren. Eine Längsschnittuntersuchung als Basis für die Erforschung von abweichender Musikrezeption* (= Studien zur Musik 4), Frankfurt am Main [u. a.] 1991.
- MINOR, Ryan: *Choral Fantasies. Music, Festivity and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge und New York 2012.
- MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Katie: „Music and mirror neurons: from motion to ‚emotion‘“, in: *Social Cognitive & Affective Neuroscience* 1 (2006), S. 235–241.
- MÜLLER, Sven Oliver: *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014.
- NOLTZE, Holger: *Die Leichtigkeitlüge. Über Musik, Medien und Komplexität*, Hamburg 2010.
- ORFF, Carl: *Rhythmisch-melodische Übung*, Mainz 1933.
- PELLEGRINO, Giuseppe di [u. a.]: „Understanding motor events: a neurophysiological study“, in: *Experimental Brain Research* 91 (1992), S. 176–180.
- PETRAS, Ole: *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld 2011.
- REBSTOCK, Matthias: „Strategien zur Produktion von Präsenz“, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von dems., 2., erw. Ausgabe, Bielefeld 2011, S. 143–151.
- RINDERLE, Peter: *Musik, Emotionen und Ethik*, Freiburg im Breisgau 2011.
- ROLLE, Christian: „Der Rhythmus, daß ein Jeder mitmuß‘ – Zur Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung“, in: *Grundlagen, Theorien, Perspektiven* (= ASMP-Beiträge zur Populärmusikforschung 14), hg. von Helmut Rösing, Baden-Baden 1994, S.20–33.
- ROTTWEILER, Hektor (= Adorno, Theodor W.): „Über Jazz“, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), S. 235–259.
- SADIE, Standley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., 29 Bde., 2001.
- SAID, Edward: *Orientalism*, New York 1979.
- SCHOLES, Percy A.: *The Mirror of Music, 1844–1944: a Century of Musical Life in Britain as reflected in the Pages of Musical Times*, London 1947.
- SCHRÖDER, Julia H. : *Zur Position der Musikhörenden. Konzeption ästhetischer Erfahrung im Konzert*, Hofheim 2014.
- SCHULZE, Gerhard: *Erlebnisgesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main/New York 1992.
- SHEPHERD, John: „Warum Popmusikforschung?“, in: *PopScriptum 01 - Begriffe und Konzepte*, hg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 1992.
- SMALL, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998.



- STILLER, Barbara: *Erlebnisraum Konzert. Prozesse der Musikvermittlung in Konzerten für Kinder* (= ConBrio Fachbuch 13), Regensburg 2008.
- STOCKFELT, Ola: „Adequate Modes of Listening“ (orig. „Musik som lyssnandets konst“), in: *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, hg. von David Schwarz, Anahid Kassabian, Lawrence Siegel, Charlottesville 1997.
- TRÖNDLE, Martin: „Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur“, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von dems., 2., erw. Ausgabe, Bielefeld 2011, S. 21–44.
- DERS. (Hrsg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von dems., 2., erw. Ausgabe, Bielefeld 2011, S. 183–200.
- DERS.: „Das Konzertwesen als Variationsgeschichte von Konzerttypen“, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb. Ein Handbuch für Kulturschaffende*, 2. komplett überarb. Aufl., Bielefeld 2012.
- DERS.: „Manage yourself? Create your Concert. Eine Einleitung“, in: *Selbstmanagement im Musikbetrieb. Ein Handbuch für Kulturschaffende*, 2. komplett überarb. Aufl., Bielefeld 2012, S. 11–20.
- UNGEHEUER, Elena: „Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale?“, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von dems., 2., erw. Ausgabe, Bielefeld 2011, S. 125–142.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: „Herzergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders 1797“, in: Ders.: *Werke und Briefe*, Neudruck von 1938: Heidelberg 1967, S. 115, zitiert nach Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, 3. Aufl., Kassel 1994.
- WIMMER, Constanze: „Historische Aspekte – gegenwärtige Situation. Konzerte für Kinder haben eine Geschichte“, in: *Spielräume Musikvermittlung – Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben*, hg. von dems., Barbara Stiller und Ernst-Klaus Schneider, Regensburg 2002, S. 23–33.
- ZATORRE, Robert J.; HALPERN, Andrea: „Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex“, in: *Neuron* 47/7 (2005), S. 9–12.
- ZATORRE, Robert J.; CHEN, Joyce L.; PENHUNE, Virginia B.: „When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production“, in: *Neuroscience* 8 (Juli 2007), S. 547–558.
- ZIMMER, Renate: *Handbuch der Bewegungserziehung. Grundlagen für Ausbildung und pädagogische Praxis*, 11. Aufl., Freiburg, Basel und Wien 2011.
- DIES.: *Handbuch Sprachförderung durch Bewegung*, 4. Aufl., Freiburg, Basel und Wien 2010.

## Verzeichnis zitierter Internetquellen

### Embodying Music: The Visuality of Three Iconic Conductors in London, 1840-1940

Holly Mathieson, MusB (Hons), MMus

A thesis submitted for the degree of

Anm. 2: [https://ourarchive.otago.ac.nz/bitstream/handle/10523/461/full%20thesis%2011282010.pdf?sequence=1&isAllowed=y]



**YEAH!**  
YOUNG EUROPEAN ARTISTS HUB

**Konferenz „Raum.Klang – Klang.Raum“**

Freitag, 13. September 2013, 10.30 bis 18.00 Uhr

**Schloss Osnabrück**  
Neuer Graben 29  
49074 Osnabrück

Teilnahmegebühr: 15€, frei für Studierende und Teilnehmer des Netzwerk junge ohren e.V.

Raus aus dem Konzerthaus, rein in den Alltag – gerne auch in ausgefallene Locations: Viele der neuen Konzertformate wagen den Sprung heraus aus der gewohnten Spielstätte mit Samtesseln und Bühne in neue Räume und ungewöhnliche Ort. In der Fachkonferenz **Raum.Klang – Klang.Raum** kommen Aspekte wie Wirkung der akustischen Atmosphäre eines neuen Ortes auf die musikalische Darbietung und Publikum sowie bewusste Raumklanggestaltung zur Diskussion. Praxisbeispiele zeigen unterschiedliche Wahrnehmungen und künstlerische Arbeiten zu Klang in Räumen.

Anm. 7: [http://www.yeah-festival.de/files/downloads/Programm%20Konferenz%20Raum.Klang%20-%20Klang.Raum.pdf]



**MUSIKLAND NIEDERSACHSEN** KAMPAGNEN MUSIKVERMITTLUNG RE: FÖRDERATLAS | Jahreskonferenz | Fachtage | Studien &

**Jahreskonferenz**  
Der Diskurs geht weiter

Anm. 7: [http://www.musikland-niedersachsen.de/ressourcen/jahreskonferenz/]

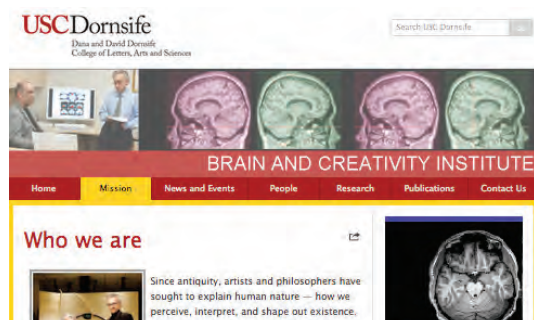


P99-0060

**Klassik-Konzert 2025**

Forschungsbericht 03.12.2014  
HDF/GIM/Popakademie

Anm. 9: [http://www.g-i-m.com/fileadmin/user\_upload/Konzert2025\_Short.pdf]



**USC Dornsife**  
Doris and Donald Dornsife College of Letters, Arts and Sciences

**BRAIN AND CREATIVITY INSTITUTE**

Home Mission News and Events People Research Publications Contact Us

**Who we are**

Since antiquity, artists and philosophers have sought to explain human nature — how we perceive, interpret, and shape our existence.

Anm. 18: [http://dornsife.usc.edu/bci/our-mission/]



**MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR EMPIRISCHE ÄSTHETIK**

DAS INSTITUT | ABTEILUNG MUSIK | ABTEILUNG SPRACHE & LITERATUR | ABTEILUNG NEUROWISSENSCHAFTEN  
LABORE & METHODEN | BIBLIOTHEK | VERWALTUNG | STELLENANGEBOTE | AKTUELLES

Willkommen

Anm. 18: [http://www.aesthetics.mpg.de/]



**»Musik ist innere Bewegung«**

Ein Gespräch mit Prof. Dr. Gunter Kreutz\*

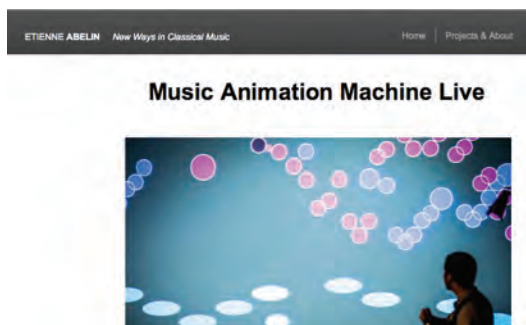
Wie wirkt Musik? Wie kommt es, dass Musik oder eine Singstimme mir eine Gänsehaut machen? Zunächst liegt die Wirkung von Musik viel stärker bei der Person, die die Musik erlebt, als bei den musikalischen Strukturen, die sie enthält.

begleitet. Das heißt man nicht, dass wir gleich Gutes oder Böses tun, nur weil wir die entsprechende Musik hören. Wohl aber können sich Einstellungen durchaus ändern. Das Anhören von sexistischen Rap-Texten kann dazu führen, dass man sich...

zu lassen verschiedene Ebenen der emotionalen Verarbeitung sind.

Was macht eine aggressive Musik aus? Eine aggressive Musik ist zum Beispiel...

Anm. 32: [http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/24\_2011\_1/Kreutz.pdf]



**Music Animation Machine Live**

Anm. 55: [http://www.etienneabelin.com/#!/music-animation-machine-live/cj0k]



Anm. 60: [http://www.erzbistum-koeln.de/thema/adventmitspielkonzert/home/]



Anm. 61: [http://www.aesthetics.mpg.de/4079/\_Abteilung-Musik]



Anm. 61: [http://www.aesthetics.mpg.de/4478/Forschung\_Musik]



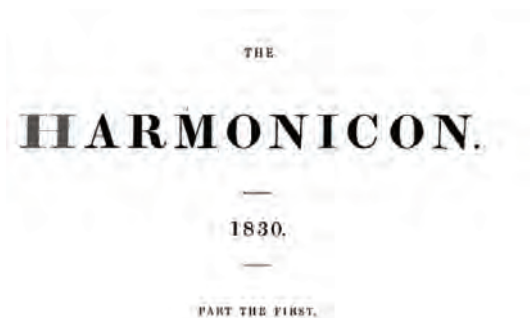
Anm. 61#: [http://www.aesthetics.mpg.de/4131/\_Institut]



Anm. 62: [http://www.zeit.de/kultur/musik/2015-01/klassik-branche-publikum-zukunft]



Anm. 64: [http://www.koerber-stiftung.de/kultur/2-x-hoeren.html]



Anm. 86: [http://books.google.de/books?id=IwYVAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbp\_summary\_r&cad=0#v=one-page&q&f=false]

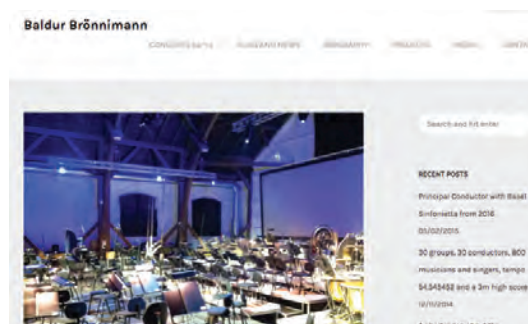


Anm. 109: [http://www.villa-merkel.de/]





Anm. 110: [http://podiumfestival.de/programm/momentum/?date=0]



Anm. 116: [http://www.baldur.info/blog/10-things-that-we-should-change-in-classical-concerts/]



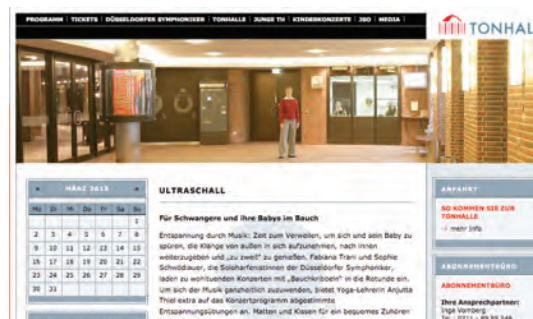
Anm. 116: [http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-29559804]



Anm. 116: [http://podiumfestival.de/gute-konzerte-schlechte-konzerte/]



Anm. 122: [http://www.miz.org/static\_de/themenportale/einfuehrungstexte\_pdf/03\_KonzerteMusiktheater/neuhoﬀ.pdf]



Anm. 123: [http://www.tonhalle.de/ultraschall]



Anm. 124: [http://www.sinfonieorchester.ch/veranstaltungskalender#2c461932-3bb3-42d0-9464-307aa2df8b05]



Anm. 131: [http://norient.com/de/stories/musikethnologie-heute/]



Anm. 144: [www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/03/11/a0124]



Anm. 169: [http://www.fidolino-konzerte.de/konzept/]



Anm. 169: [http://www.sinfonieorchesterbasel.ch/vermittlung/minimusik/]



Anm. 169: [www.jungeohren.com/]



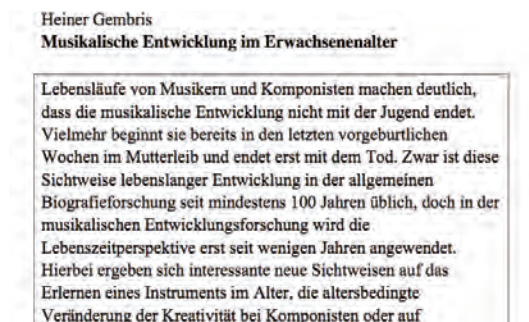
Anm. 176: [http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\_im\_sommer\_2015/]



Anm. 176: [http://www.heidelberger-fruehling.de/heidelberger-fruehling/programm/veranstaltung/?id=7526]



Anm. 177: [http://podiumfestival.de/programm/blumen-und-blut-2/?date=0]




Anm. 178: [http://www.nar.uni-heidelberg.de/pdf/newsletter/nl2009\_03\_gembris\_2008a.pdf]

KLASSIKREPERTOIRE

## Immer nur Mozart, Mahler, Brahms

Wir brauchen keine Debatte über Konzertsäle, sondern zuerst über Konzertprogramme. Orchester spielen immer dasselbe, lähmende Spielpläne enthalten uns viele Genies vor. VON VOLKER HAGEDORN

1. März 2015 14:28 Uhr

53 Kommentare | 

Anm. 183: [<http://www.zeit.de/kultur/musik/2015-02/klassik-repertoire-spielplaene-konzertsaal-debatte>]

## Erklärung zur wissenschaftlichen Redlichkeit

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen wörtlich oder sinngemäß übernommenen Gedanken sind als solche gekennzeichnet. Diese Masterarbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Vorname & Name: \_\_\_\_\_

Titel der schriftlichen Arbeit:

**„Musik wie sie will?“ Überlegungen zur Körperlichkeit  
erwachsener Rezipient/innen in klassischen Konzertformaten**

Datum: \_\_\_\_\_

Unterschrift: \_\_\_\_\_